

العدد التاسع والأربعون بعد المائة

عَمَّان

مجلة ثقافية شهرية





مكتبة الأسرة.. الانتصار للثقافة الوطنية

علينا أن نعترف أنه خلال السنوات القليلة الماضية، كاد اليأس ينتصر على الأمل، وكاد الرهان على ثقافة الأمة وهويتها يصلان إلى مستويات ميئوس من علاجها أو تجاوز انعكاساتها لأن السائد غير ما نشتهي ونتمنى، وفي غمرة انكسارات الروح كنا نبحث عن أجوبة شافية لأسئلة محيرة عن التراجع الخطير الذي شهدناه خلال العقدين الماضيين تحديداً لظاهرة العزوف عن القراءة، واستبدالها في التفرغ لمشاهدة الأغاني الهابطة عبر عشرات القنوات الفضائية التي جندت كل إمكانياتها لتحديد هوة المطالعة عن هوايتهم واستبدالها بمئات من النساء الجميلات اللواتي قدمن إلى المشاهد مفاتن أجسادهن لافتقارهن إلى تقديم فن يليق بثقافة الأمة وهويتها، وتراثها، ومخزونها المعرفي.. وكنا خلال تلك الفترة نضع أيدينا على قلوبنا خوفاً ورعباً مما حققته تلك الفضائيات على هذا الصعيد، وفي صمت وغياب مطلق لدور المثقفين والنقاد لمواجهة هذه الظاهرة وإدانتها والتصدي لانعكاساتها المدمرة لجيل من الشباب حاضره ومستقبله إن هو استسلم لعاطفته ونزواته بعيداً عن الاحتكام لعقله ورؤيته ووعيه، والإصغاء إلى تجارب الشعوب التي من حوله ماضياً وحاضراً.

من هنا يجيء ترحيبنا بالمبادرة الخلاقة لوزارة الثقافة وبمشاركة ودعم من مؤسسات رسمية وأهلية وإيمان من نخبة من المثقفين بإطلاق مشروع " مكتبة الأسرة"، هذا المشروع الذي أعاد إلينا الأمل بأن الكتاب الذي وضعناه على الرف لسنوات عديدة لاعتقادنا بأن هوة المطالعة لم يعد لهم وجود في حاضرتنا للأسباب آنفة الذكر، هو اعتقاد غير صحيح، وأنه بالإرادة والرؤية الصائبة يمكن تصويب الأمور وتصحيح مسارها نحو المنطلقات التي كنا نؤمن بها تجاه ثقافتنا القومية يوم كان الكتاب يشكل الرافعة الأساسية للارتقاء بثقافة الجيل ووعيه، ويوم كان يتصدر أولويات اهتمام جيل بأكمله باقتناء الكتاب كمواز لرغيف الخبز، وهل نحتاج إلى استطلاعات لتأكيد نجاح هذه التجربة تقوم بها مراكز الدراسات المتخصصة أكثر من الأرقام التي نشرت في صحفنا المحلية والتي أشارت إلى نفاذ الطبعة الأولى من تلك المختارات من الكتب خلال ثلاثة أيام فقط، بحيث وصلت المبيعات خلال تلك الفترة القياسية إلى عشرات الآلاف ٩٠٠٠ وبإقبال لم يكن متوقعاً من أولئك الذين راهنوا على فشل هذا المشروع، ليأسهم من الحالة الراهنة على هذا الصعيد.

فشكراً لوزير الثقافة صاحب المبادرات الخلاقة، منذ أن تقلد منصبه في هذه الحكومة الداعمة للثقافة والمثقفين، والشكر قبل ذلك ويعده للقائد الهاشمي المفدى الذي وضع نصب عينيه أن رعاية الثقافة والمثقفين ستظل تتصدر خطاب الهاشميين وتوجهاتهم باعتبارها هوية الأمة، والجدار الأشد صلابة تجاه كل المحاولات التي تسعى إلى تهميشها وتفريغها من مضمونها.

رئيس التحرير

عمارة

الاعلقة الخارجية والداخلية

بريشة الفنان الفرنسي أنقر



76

الفنانة ناطمة بومر حاتمي:
من لا يستطيع تحقيق ذاته
لن يتمكن من مخاطبة الآخر



42

أفاق ومستقبل
الأدب القارئ



34

صخب الأشجان
في "مدينت" مارب الظاهري



28

مع كرامن الجزائرية
الروائية فضيلة الفاروق



المحتويات

- | | | | | | |
|----|---|----|----------------------------|----|----------------|
| ١ | الامتدادية، الانتصار للثقافة الوطنية، | ٤٢ | أفاق ومستقبل الأدب القارئ | ٤٢ | نبيل درويش |
| ٢ | المهرج | ٤٩ | استدراكات، في انتظار نوبل، | ٤٩ | أمجد ناصر |
| ٣ | قراءة السر، من نظرية الرواية إلى خطاب الحكاية | ٥١ | شجرة الحروف | ٥١ | مصطفى الكيلاني |
| ١٧ | مناخ للنأمل، الرابعون في قصصنا خاسرة، | ٥٤ | هواجس الكتابة | ٥٤ | سعيد بوكرامي |
| ١٨ | المعايير القرآنية الشعرية | ٥٦ | النثر شعراً، الشعر نثراً | ٥٦ | طارق الكبيسي |
| ٢٧ | اضاعة دقيقة فقط، | ٦٢ | في الشرفة / شعر | ٦٢ | أحمد الخالدي |
| ٢٨ | حوار مع الرواية الجزائرية فضيلة الفاروق | ٦٤ | مقابر عربية / شعر | ٦٤ | الطيب طهوري |
| ٣٤ | صخب الأشجان | ٦٦ | ماء المرأة البيضاء / شعر | ٦٦ | طالب هماش |
| ٤١ | نقوش القدس أبوابها سجل تاريخها، | ٦٨ | كسوف العاشق / شعر | ٦٨ | منير محمد خلف |

تشرين الثاني / ٢٠٠٧

تصديق عن

أمانة عمان الكبرى

149

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل
د. مهند مبيضين
ليلى الاطرش
خالد محادين
يحيى القيسي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٢٢) تليفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com
رقم الابداع لدى الكتبة الوطنية
(٨٢٢/٢٠٠٢/د)

التصميم / الأغرايف والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والأغلفة عبر البريد
مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
لا نعاء التصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

88

فيلم (الطريق إلى جهنم)
للمخرج سام ميندن



82

فيلم "القلوب المحترقة"
للأمم المتحدة

- | | | |
|----|---------------------------------|-----------------------|
| ٦٩ | مجرد سؤال «مكتبة الأسيرة» | ليلى الاطرش |
| ٧٠ | تجليات الأمن | د. أسماء معيكل |
| ٧٦ | مع الفنانة فاطمة بورخاتمي | غازي النعيم |
| ٨١ | روايد «تاريخ لم يكتبه المؤرخون» | د. مهند مبيضين |
| ٨٢ | القلوب المحترقة | د. عبد السلام المساوي |
| ٨٦ | فيلم الشهر «الطريق إلى جهنم» | ابراهيم نصر الله |
| ٩٢ | إصدارات | د. أحمد النعيمي |
| ٩٦ | الأخيرة «الحرية لا تتغير» | غازي الذبيبة |

أما الكاتب البريطاني تشارلز دكنز Dickens (١٨١٢-١٨٧٠) فقد ذكر في مقدمة روايته أوليفر توست (١٨٣٩) شيئاً مشابهاً لما ذكره جونسون، إذ هاجم، بعنف، القصص الشعبية التي تصور المجرمين أبطالاً، مؤكداً أنه ما كتب روايته تلك إلا لتكون درساً جيداً في الأخلاق (٣).

وهذا رأي يتكرر لدى كاتب القصة، والرواية، توماس هاردي Hardy (٤).

وقد دعا جورج هنري لويس Lewes إلى ابتعاد الكاتب - وهو يعني كتاب الرواية والقصة تحديداً - عن الخسيس والقبيح. وألا يتعاملوا إلا مع الواقع. وكان لويس هذا قد نشر في العام ١٨٦٥ كتاباً بعنوان مبادئ النجاح في الأدب x حيث فيه كتاب الرواية على اعتماد طريقة التشخيص النفسي، والتمثيل الدرامي، والحوار الباطني عند رسم الشخص. فهذه الطريقة، دون غيرها، هي التي تتيح للشخصية الكشف عن ذاتها (٥).

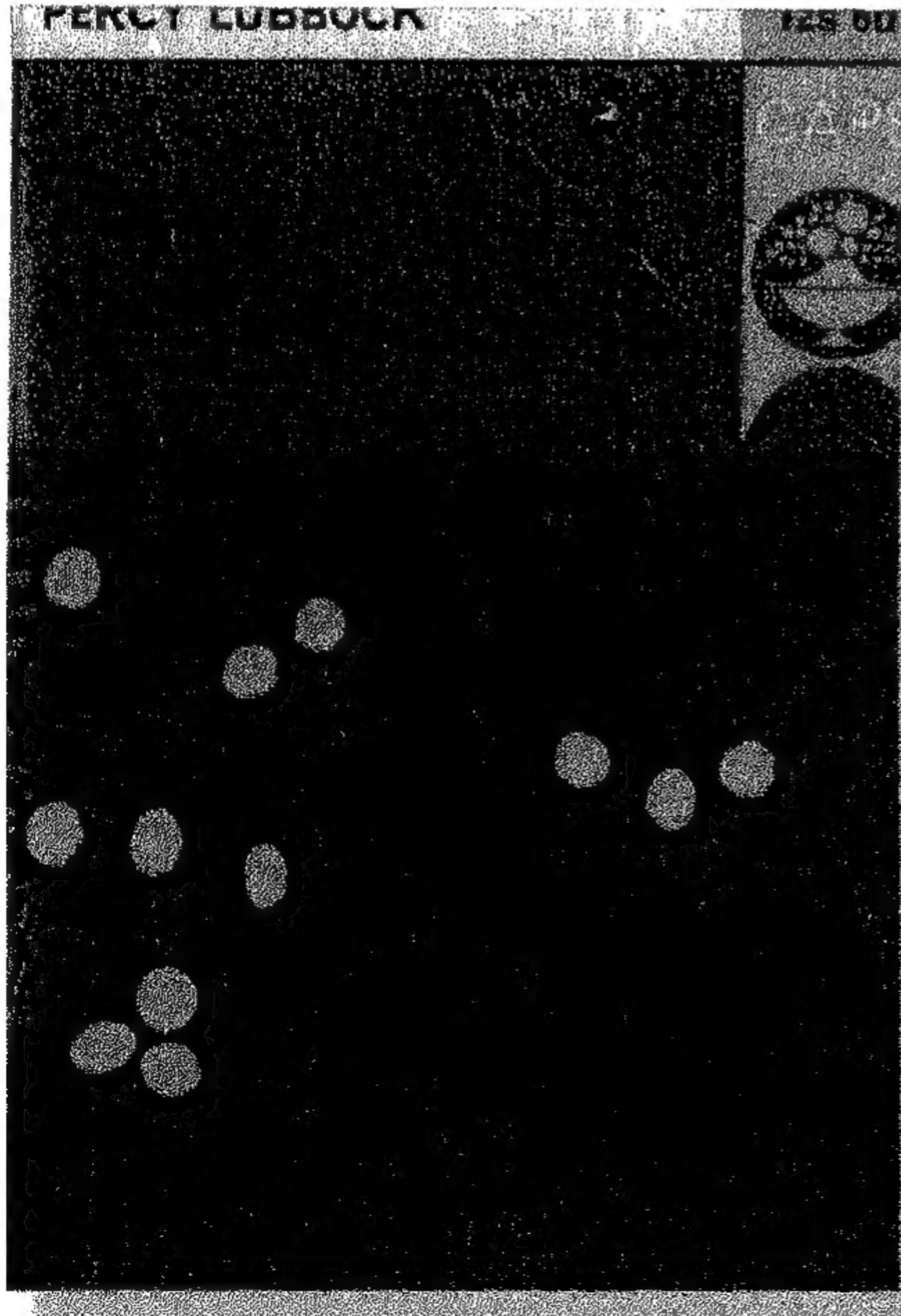
في الوقت نفسه نشر ديفد ماسون Masson كتاباً بعنوان "الروائيون الإنجليز وأساليبهم" x ١٨٥٩ شبه فيه الرواية باللمحة، لكنها تكتب نثراً لا شعراً، ولأنها كذلك ينبغي على النقد أن يلتفت - في رأيه - إلى الرواية بأمثلته، وتطبيقاته، بدلاً من الشعر، والمسرح. وفي هذا تتمثل مآثرة ماسون الأولى، وهي معارضته الشديدة للآراء التي تزدرى الرواية، وتعدّها شكلاً من أشكال الأدب الخليع مع أنها تمثل نوعاً من أنواع الأدب الرفيع.

في موازاة من سبق، كتب غوستاف فلوبير Flaubert (١٨٢١-١٨٨٠) مؤلف الرواية المشهورة مدام

قواعد السرد: من نظرية الرواية إلى خطاب الحكاية

د. إبراهيم خليل *

الأمثلة التي أشار إليها النقاد، ووظفها أصحاب النظريات النقدية، من قديمة وحديثة، كانت من المسرح، أو الشعر الغنائي، أو الملحمي (١) وعلة ذلك أن الشعر والمسرح كليهما سبق الرواية بنحو ألف سنة على الأقل. لذا وجد الناس في القرن العشرين نظريات نقدية، ومناهج متراكمة تقوم جميعاً على الشعر والدراما، ولا توجد سوى ملاحظات قليلة، ومحدودة، تتصل بنظرية القصة. وأقدم هذه الملاحظات ما ذكره جونسون Johnson (١٧٠٩-١٧٨٤) حول الصديق التاريخي للقصص، وما ينبغي على الكاتب أن يسلكه من أساليب في رسم الشخص Characters بحيث لا يبدون خياليين، بل واقعيين، وليسوا أشرا، بل طيبين. وذلك لأنّ الناس - في رأيه - يقتدون غالباً بالنموذج الطيب، ويحتذون به، ويتعلمون منه، أكثر مما يتعلمون من كتب الوعظ، والأخلاق (٢).



بوفاريه x مقالات صحفية عديدة حث فيها النقاد على تناول الرواية، منها على ما فيها من شكل جمالي لا يتاح لأكثر النماذج الشعرية قوة، مؤكداً في الوقت نفسه، أن الموضوع والأسلوب في الرواية صنوان (٦). الشيء الذي يؤيده فيه معاصره، وابن قوميته، موباسان Maupassant في غير موضع. أما كلام فلوبيير عن المؤلف الغائب، أو الخفي، فقد غدا منذ العام ١٨٥٢ وهو العام الذي أطلق فيه فلوبيير هذه الفكرة، معياراً يستخدمه النقاد للتفريق بين الروائي الضعيف والروائي المتمكن.

هنري جيمس

ويعدّ هنري جيمس James (١٨٤٣-١٩١٦) أول المنظرين لفن الرواية، وذلك في كتابه فن القصة x The Art of Fiction وهو أول كتاب بهذا العنوان في الأدب الأمريكي. ومن يقرؤه يجد الشبه كبيراً بينه وبين هاتيك الآراء التي عبر عنها فلوبيير، وتضمنتها مقالاته المنشورة. ولكننا نجد أكثر ميلاً لاستخدام الطريقة التمثيلية في رسم الشخصية الروائية، ويفضلها على الطريقة المباشرة القائمة على الأسلوب التقريري (٧). وذلك لأن الطريقة المباشرة تقوم على وصف الأشخاص وصفاً من الخارج لا يساعدنا على الغوص في عوالمها الخفية. فهو يشرح لنا عواطفها، وربما يفسر بعضها تفسيراً مقنعاً، لكن هذا كله يظل في إطار مباشر، وجاف، خلافاً للطريقة التمثيلية التي ينحّي الكاتب فيها نفسه جانباً، متيحاً للشخصية أن تعبّر عن نفسها بنفسها، كاشفة عن جوهرها بأحاديثها هي، وبتصرفاتها الخاصة، وبما تقوم به من أفعال. وهذه الطريقة تسمى أيضاً التشخيص بالأفعال، وتسمى التشخيص بالتحليل الوظيفي.

ففي رواية زقاق المدق x لنجيب محفوظ (٨) يقوم عباس الحلو - خطيب حميدة - بعد عودته من السفر بمهاجمة الجنود الإنجليز في أحد الملاحى، وهم سكارى، حين اكتشف أن خطيبته التي انحرفت في غيابه كثيرة

التردد، والاختلاف، إلى تلك الأماكن. وقيام عباس الحلو بهذا يكشف عن جانب من شخصيته لم يذكره لنا المؤلف صراحةً، وهو الغيرة، والتهور، إذ لم يكن بمقدوره، وهو الوحيد، أن يتغلب على مجموعة كبيرة من الجنود الإنجليز.

والطريقة التمثيلية تضم، فضلاً عن التشخيص بالأفعال، التشخيص عن طريق الحوار. فالحوار الذي يدور بين حسين وحسين في رواية بداية ونهاية x لنجيب محفوظ، يُعيد زيارتهما لمنزل أحمد بيك يسري، يرسم لنا ملامح شخصية هذا الرجل: فهو أنيق، ثري، مهيب، من طبقة عليا، وله اليد الطولى لدى المسؤولين، وأصحاب القرار أمثال: وزير المعارف، وناظر الحربية، وما شابه (٩). نعرف هذه الصفات كلها من خلال المشهد الحوارى، مثلما نعرف من الحوار - أيضاً - بعض الصفات التي تفرّق بين الأخوين: فحسين يبدو فيه نزقا، غير مجامل، ثائراً على الأغنياء، حاقداً على الطبقة العليا، في حين أن أخاه يبدو من الحوار أكثر روية، وأقلّ عنفواناً، وأقرب إلى العقل السليم، والمنطق الرزين.

نعرف ذلك كله على الرغم من أن المؤلف لم يذكر لنا شيئاً من هذا.

ويسوغ، في اعتقاد هنري جيمس، أن تضمّ الرواية الواحدة الطريقتين معاً، فيلجأ الكاتب إلى تقديم إحدى الشخصيات تقديماً مباشراً، من غير أن يترك لها حرية القول، أو الفعل، ويقدم، في الوقت ذاته الشخصيات الأخرى عن طريق الأفعال. وقد اشتهر من الكتاب من يجمع بين الطريقتين، فمحفوظ في أكثر رواياته يعتمد هذا التنوع، إذ يقدم شخصيات مباشرة، فيما يقدم أخرى عن طريق التمثيل الدرامى. سعيد مهران مثلاً في اللص والكلاب x يتم تقديمه من خلال أفعاله، وأقواله، في حين أن نور، أو عيش، أو نبوية، أو الشيخ علي الجنيدى، يقدمهم بطريقة تقريرية مباشرة (١٠). ونستطيع أن نقول الشئ ذاته عن سنية في بداية ونهاية x، والمعلم كرشة في

زقاق المدق x.

ويفضل هنري جيمس اتباع الطريقة التمثيلية في تصوير الشخصية الرئيسية، التي تتمتع بدور البطولة. فالقارئ يجد فيها المتعة، ولذة الاكتشاف، عندما ينتهي من قراءة الرواية، فإذا بالشخصية الرئيسية تتضح أعماقها على الفور، وكأنها كانت لغزاً معقداً يقودنا فيه الكاتب إلى الحل، ومعرفة الأحجية.

ويركز في كتابه على حقيقة يكاد يتساهل الكثيرون، وهي أن الحوادث في الرواية ينبغي أن تكون متخيلة. فإن لم تكن كذلك فهي ليست رواية. وهذا التخيل يقوم على مفارقة عجيبة، ففي الوقت الذي يؤكد فيه الكاتب أن ما في روايته خيال محض، يحرص حرصاً شديداً على إيهام قرائه بأن ما يقرؤونه ليس خيالا بل هو واقع حقيقي، وحوادثه كأنها من تسجيل مؤرخ حقيقي، لا يشك في روايته، ولا يغمز جانبه.

وقد عارض هنري جيمس من سبقوه ممن رأوا مزية الرواية فيما تعبّر عنه من مضمون أخلاقي، مؤكداً أن جمالية الرواية إنما تكون في النسيج النفسى لحياة الأشخاص. ونجاح أي رواية، أو إخفاقها، رهْنٌ - في المقام الأول - وبالدرجة الأولى، للزاوية التي ينظر منها الكاتب للحوادث، والشخص، والزمن، والمكان. فهو - أي الكاتب - كالفنان الذي يتحكم المنظور بالشكل النهائي للوحة. كذلك يمثل اختيار الكاتب لزاوية النظر Point of View العامل الحاسم في الصيغة النهائية لها، وفي حظها من النجاح الفنى أو الإخفاق.

هنري جيمس (١٨٦١-١٩٣٥)

الكتاب الثاني الذي لا يقل تأثيره عن تأثير كتاب هنري جيمس في نظرية السرد هو كتاب أ. م. فورستر M. Forster الذي ظهر عام ١٩٢٧ بعنوان: أوجه الرواية Aspects of the Novel (١١)

عالم المسرح ما يعبر بدقة عن مراده، استخدم كلمة الناس People بدلا منها، وهو يعني بها مجتمع الرواية. فإذا كان السؤال المتصل بالحكاية، هو : وماذا بعد؟ فإن السؤال الذي يتصل بالشخصية هو: لمن حدث ذلك؟ (١٧) والممثلون في الرواية عادة من البشر، وقد يكونون من الحيوان، بيد أن المحاولات التي سارت في هذا الاتجاه لم تنجح، كون الكاتب لا يستطيع أن يعرف نفسية الحيوان بدقة على الوجه الذي يعرف فيه نفسية شقيقه الإنسان.

وكاتب الرواية هو الوحيد الذي يستطيع أن يخترع في عمله الأدبي إنسانا بكتلة من الكلمات. وثمة فرق كبير بين كاتب المذكرات والمؤرخ، وكاتب الرواية، لأن من يكتب المذكرات يقدم لنا شخصية حقيقية، وكذلك المؤرخ. في حين أن الروائي يقدم لنا شخصية لا تشبه أحداً معيناً بكشفه المستمر عن حياتها المستترة (١٨). فالرواية تعبر عن الجوانب الخفية من حياة الناس، لا عن الجوانب الظاهرة، وهذا ما يفرق بين كاتب الرواية والمؤرخ الذي يكتفي بتسجيل الحوادث بينما الروائي يبدع ويخترع، وإظهار الكاتب لجوانب مستترة من حياة شخصياته يتيح للقارئ أن يفهم من هذه الشخصيات ما لا يفهمه من الناس العاديين الذين يحيطون به، فاعتماد الكاتب على الاختيار، والتركيز، يجعل من الشخصية الروائية شخصية مختلفة عن الشخصية في المدونة التاريخية، أو المذكرات، والسير.

واعتماد الانتقاء، والتركيز الذي يتطلب الحذف، هو الذي يجعل من الإنسان في الرواية نموذجاً مستخلصاً من مخيلة مئات من الروائيين الذين تختلف طرق تفكيرهم وتباين. وتتكشف لنا أعماق الشخصية في الرواية أكثر مما هي في الواقع، فلو نظرنا إلى شخصية المرأة في مول فلاندرز لديفو Defo نجدها تملأ الكتاب، وكذلك مدام بوفاريه x لفلوبير نجدها مثل شجرة باسقة وحيدة في بستان نستطيع

قدرة غريزية على جعل القارئ في حالة تشوق دائم، وتلهف، وهو يتلاعب بحب استطلاع (١٤). وذلك واضح في رواية له عنوانها هاوي التحف The Antiquary التي يهيمن عليها عنصر التشويق suspense والحكاية برمتها لا تعدو أن تكون تعبيراً عن الحياة في زمن. وقد يغدو الزمن في الرواية أكثر عناصرها لفتاً للانتباه، واستحوذاً على الاهتمام، كالزمن في رواية الحرب والسلام لتولستوي Tolstoy (١٨٢٨-١٩١٠) التي تروي الحوادث، ومن خلال ترتيبها يظهر الناس وهم يهرمون (١٥).

فالشئ الذي لا مندوحة عنه، ولا مناص منه، هو تلازم الحكاية والزمن في الرواية. فعندما حاولت غرترود شتاين Stein الكاتبة الأمريكية (١٨٧٤-١٩٤٦) أن تلغي الزمن في رواياتها لم تحقق سوى الفشل، والإخفاق الذريع. لقد أرادت أن تخلص السرد من هيمنة الزمن، وأن تعبر عن الحياة بالقيم فقط، فلم تستطع التعبير لا عن القيم، ولا عن الحياة، بما فيها من زمن وحوادث! فالزمن، لدى فورستر، هو التعبير الاصطلاحي عن الحكاية.

أشخاص

ولا يمكن تصور الحكاية - في رأي فورستر - دون أشخاص، مثلما لا يمكن تصور الحدث بلا زمن، أو بلا أشخاص. وقد استعمل كلمة المثلين للدلالة على شخصيات الحكاية (١٦)، ولما لم يجد في تلك الكلمة المستمدة من

لا يستطيع كاتب الرواية أن يستغني عن الزمن إذ لا بد له من أن يتمسك بخيوط حكايته ولو تمسكاً لطيفاً.

وقيمة هذا الكتاب تتبع من كون صاحبه روائياً، أفاد فيه من خبرته، وتجربته الإبداعية في وضع الحدود، والضوابط، لفن كان إلى حين يفتقر لمثل هاتيك الضوابط، والقواعد. وخير دليل على ذلك أن فورستر نفسه حين حاول أن يضع تعريفاً للرواية لم يجد بين يديه من محاولات سابقة لوضع مثل هذا التعريف إلا السريع، والفج، والقليل، الذي لا يؤهيه له، ولا يقاس عليه.

وفي الفصل الموسوم بعنوان الحكاية story يعرف لنا الرواية بأنها عمل ثوري يقص حكاية (١٢) والحكاية قديمة قدم الإنسان، والتحكم ببداية الحكاية، ونهايتها شيء ليس بالسهل، ولا باليسير، ولا بد أن الناس في العصر الحجري كانوا يستمعون للحكاية، ويتأفلونها قبل أن يعرفوا الكتابة. ونحن عندما نقرأ رواية ما نقص علينا حكاية نقلد شهريار في دوره، فيما يقلد الكاتب دور شهرزاد، التي تقص الحكاية تلو الأخرى. والحكاية، مثلما هو معروف، تروي حدثاً من الحياة وقع في زمن، والرواية تضيف إلى هذا الحدث شيئاً من القيمة.

ولا يستطيع كاتب الرواية التي تتضمن حكاية تتألف بدورها من سلسلة من الحوادث أن يستغني عن الزمن. إذ لا بد له من أن يتمسك بخيوط حكايته، ولو تمسكاً لطيفاً، خفيفاً، بحيث يبدأ أولها من لحظة معينة: الاثنين مثلاً، لتنتهي يوم الثلاثاء. وثمة فارق بين إحساسنا بالزمن في حياتنا اليومية وإحساسنا به في الرواية، فقد يتجاهل المرء مرور الوقت، وهو متهمك في أعماله، لينتبه في لحظة قاتلة: ياء! لقد هبط الليل، ولم أنجز المطلوب. لكنه في الرواية لا يستطيع أن يتجاهل مرور الوقت، فالحياة في الحكاية هي سرد الوحدات، أو المتواليات، مرتبة في تتابع زمني (١٣).

ويتوقف نجاح الرواية في رأي فورستر على جودة الحكاية، وإلى ذلك تعزى شهرة الكاتب الإنجليزي والتر سكوت Scott (١٧٧١-١٨٣٢) فقد كانت لديه

وفورستر كمن سبقوه: لويس، وفلووير، وهنري جيمس، يحذر من اتباع الطريقة التقريرية، المباشرة، في تقديم الشخصيات. فالأصح - في رأيه - ألا يدعونا الكاتب لرؤية شخصياته وهي تصنع وراء الستار، لأن في ذلك الكثير من الفساد، والاضطراب الفني، الذي نجده في بعض روايات فيلدنج، وثاكري (٢٤).

ويعرف الحبكة كتعريفه للحكاية، التي هي مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً، في حين أن الحبكة مجموعة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج، لا على الترتيب الزمني (٢٥). فإذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة، كان ما نقوله حكاية، أما إذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً عليه، فإن ما نقوله حبكة. بعبارة أوضح السؤال الذي نطرحه عن الحكاية هو: وماذا بعد؟ أما السؤال الذي نطرحه عن الحبكة فهو لم يحدث ما حدث؟ (٢٦) ومن هنا كان الوقوف على حبكة الرواية، من لدن القارئ، رهناً بما لديه من الذكاء والذاكرة (٢٧) ذلك لأن الغموض هو أساس الحبكة الجيدة، ولا بد من الذكاء لإدراكها، ومن الذاكرة للاحتفاظ بما تقدم من فهمنا للحوادث للربط بينه وبين ما يمكن فهمه لاحقاً. وقد عرف الروائي توماس هاردي Hardy (١٨٤٠-١٩٢٨) بمهاراته اللافتة في ترتيب الحوادث ترتيباً يتم فيه التركيز على الأسباب، والنتائج، ولا سيما في روايته الأسر المالكة، التي تعد نموذجاً للربط المحكم بين الشخصيات والحبكة (٢٨).

والشيء الرابع الذي استأثر بعناية فورستر في كتابه المذكور هو النموذج pattern والإيقاع rhythm أما الأول، وهو النموذج، فيمس فينا الشعور بالجمال الذي يجعلنا نعجب بالكتاب، فيما تستثير فينا الحكاية التشويق، والشخصيات الرغبة في الاستطلاع، والحبكة تستثير لدينا الذكاء والذاكرة.

جورج جيتيت

خطاب الحكاية

بجانب المتن



منشورات الاختلاف

رؤيتها من كل جانب، ولكن هذه الشخصية التي نعرف عنها كل شيء، في أثناء قراءتنا للرواية، لا نستطيع التعرف عليها لو قابلناها في حياتنا اليومية. فعلى الرغم من أن بعض الناس يزعمون أن هذه الشخصية الروائية، أو تلك، صادقة صدقاً كبيراً، يجعلهم يلتقونها في أحيائهم، إلا أن ذلك في رأي فورستر لا يعدو الادعاء، لأن الشخصية الروائية على الرغم من أنها تبدو لنا طبيعية، وتتفق مع حياتنا اليومية، في معظم التفاصيل، إلا أنها لا يمكن أن تكون موجودة بيننا فعلاً، لسبب بسيط، وهو أن للعمل الأدبي قوانين تختلف عن قوانين الحياة اليومية.

والشخصية الروائية بصفة عامة نوعان، هما الشخصية المسطحة flat والشخصية المدورة round ويشبه فورستر المسطحة منهما بالرسم الكاريكاتيري، فيما يشبه المدورة بالبورترت. والمسطحة هي التي يمكن التعبير عنها بجملته واحدة (١٩)، فأميرة بارما في رواية البحث عن الزمن الضائع Proust لا تفعل شيئاً في الرواية سوى الحرص الزائد على أن تكون رحيمة. ومزية الشخصية المسطحة تتمثل في قابليتها لأن تعرف بسهولة ويسر، ويتذكرها القارئ أيضاً بيسر. أما المستديرة، فيرتبط التعرف إليها، وتذكرها، بالأحداث الضخمة التي عاشتها، أو مرت بها، وشكلتها على هذا النحو، أو ذاك (٢٠).

والمسطح من الشخصيات يسمى فورستر بالثابت، فيما يسمى النوع الثاني بالشخصية النامية، أو المتطورة. والنوعان ضروريان في الرواية، على أن القيمة الفنية والأدبية لكل منهما رهن بطبيعة الرواية، فالشخصيات المسطحة في روايات دكنز هي مصدر عبقريته، وهذا ما ينسحب على شخصيات ه. ج. ويلز، فهي في رواية تونو بنجاي Tono Bungy من النوع المسطح. والشخصيات المستديرة أو النامية هي

مصدر عبقرية تولستوي في الحرب والسلام، وهي كذلك في روايات دستوففسكي، وفي رواية فلووير مدام بوفاري.

ومعيار الشخصية المدورة أن تثير الدهشة فينا بطريقة مقنعة (٢١). وهذا المعيار في نظر الكثيرين معيار غير واضح، ولا يستند لقياس دقيق، وإنما هو معيار يُركن فيه إلى الانطباع الذاتي، لا أكثر، ولا أقل (٢٢).

أما دورها في توضيح، أو تعيين وجهة النظر، فيلخصه فورستر بالقول: إن الكاتب غالباً ما يتوارى تاركاً لإحدى شخصياته أن توحى برأيه. ففي المزيّفون، لأندرية جيد ينهض الراوي العليم ببيان رأي الكاتب عندما يقف في المؤخرة مطلقاً أحكامه على بقية الشخصيات. ولكن الكاتب، بصرف النظر عن دور الراوي هذا، سرعان ما يتحول بالراوي إلى الراوي المُسرح (الدرامي) ذي الإلمام الجزئي، سواء بعالم الشخصيات أو بالحوادث. وفي هذه الحال تختفي وجهة النظر (٢٣) وقد سلك كثير من الروائيين، لا سيما الإنجليز منهم، في رواياتهم، هذا السلوك المتقلب. وليس ثمة ما يدعو لشجب هذه الظاهرة.

فالنموذج وجه من أوجه الرواية التي يرتبط بها الجمال الفني (٢٩).

ومن الروايات التي يتحقق فيها النموذج المستحسن الالفت للنظر رواية السفراء x لهنري جيمس، فهي تمتاز بشخصياتها المحدودة، القدرة على تجميع عناصر الرواية المبعثرة في حركة تكون كوكبا واحدا يتحرك في سماء الذاكرة. وقد سار على نهجه هـ. ج. ويلز Wells في بعض رواياته (٣٠) إلا أن النموذج في رواياته لم يبلغ ما بلغه من إتقان في أعمال هنري جيمس (٣١).

الإيقاع

أما الإيقاع، فشئ يعني عند فورستر السلاسة في السرد، واستعمال العبارة القصيرة، والتعبير الموسيقي، مثلما نجد في القسم الموسوم بعنوان (سوان) في رواية البحث عن الزمن الضائع x لما رسيل بروس. علاوة على ما سبق فإن الامتداد، والتفتح، اللذين يمثلان الطلاقة الإيقاعية في نص الرواية يذكرنا بتحرر الأصوات والأنغام التي تتكون منها السمفونية. وهذا نلمسه بوضوح في رواية الحرب والسلام x لتولستوي (٣٢).

بييرسي لوبوك (١٨٧٩-١٩٦٥)،

وإذا كان فورستر قد أوضح في كتابه المذكور أربعا من قواعد السرد الروائي هي الحكاية، وما تتطلبه من الترتيب الزمني، والأشخاص، وما يختلفون فيه ويتباينون من حيث النمو أو الثبوت، والحبكة التي يتم التركيز فيها على الأسباب والنتائج، والنموذج السرد الذي يضيف على الكتاب ضربا من التناسق، والانسجام، فقد ذهب بييرسي لوبوك Lubbock إلى التركيز على قواعد أخرى، ومن ذلك إشارته إلى الحبكة المزدوجة في الرواية الواحدة.

ففي رواية الحرب والسلام x نجد في الواقع حكايتين، لا واحدة. إحدهما تتعلق بحكاية الحياة الأزلية، وصراع الأجيال، والأخرى تتعلق بالفوضى العارمة التي تواجه ذلك كله.

والحكايتان متوازيتان، ولا تطفئ أي منهما على الأخرى (٣٣). وأشار كذلك لضرورة أن يختفي كاتب الرواية، وأن يتوارى خلف الشخص، فمما يأخذه على تولستوي في الحرب والسلام x حضوره المباشر في أجزاء منها x ففي بعض الحالات نجد تولستوي مباشرة بجانبنا يقص بعض حوادث الرواية، وفي حالات أخرى نجد بيتر، وأندرو، ونيقولا، وناتاشا، هم الذين معنا، وحولنا، وعندئذ يختفي وجود تولستوي (٣٤). وفي هذا يكمن السبب في أن رواية تولستوي هذه - من حيث الشكل العام - لم تحقق ما تطمح الأنظار إليه.

وقد تنبه لوبوك إلى أهمية الفضاء، والزمن، في بناء الرواية، مكثفيا بالتوجه إلى طبيعة الانسياب الصامت الرشيق للوقت، فيما ينهمك الأبطال من رجال، ونساء، في الحديث أو العمل، وينسون الزمن الذي نقرؤه في وجوههم، وحركاتهم، وفي التغيير الذي يصيب جوهر أفكارهم، بينما يستيقظون على اكتشاف سيروية الزمن في وقت يكون قد مضى أفضله (٣٦).

وبهذا، فإن لوبوك اكتفى بمثل هذا الوصف الانطباعي للزمن دون أن يتصدى لوضع، أو استخلاص، قواعد يتخذها الكاتب نموذجا في كتابة عمله الروائي.

على أنه تطرق لأسلوب العرض، مشيرا لوجود ما يسمى بالمشهد أو العرض المشاهد scenic والعرض

طريقة السرد من أكثر الوسائل استعدادا لإبراز الاحساس الذي ينقله المؤلف دراميا من خلال شخصية ما في الرواية

البانورامي Panoramic (٣٧) فأما العرض المشاهد، فيعني به كون المؤلف معنيا بساعة معينة بذاتها، يذكر ما حدث فيها، ويصف وقائعها، في مساعدة منه للقارئ ليكوّن وجهة نظر محددة عن بطل الرواية أو البطل. ولكن، على الرغم من ذلك، لا يعرض لهذا المشهد بالأسلوب الدرامي. أما المشهد الذي يوصف بالبانورامي، فمثاله إشارة فلوبيير في مدام بوفاريه x إلى سوق الماشية الذي وصلت إليه إيما برفقة رودلف. فمن خلال التباين الساخر، والصخب، والاحتشاد، تمكن فلوبيير من معالجة هذا المشهد بطريقة درامية. وهكذا، عن طريق تنوع الأساليب التي يستخدمها فلوبيير، يلاحظ القارئ أنه ينظر مرة للحكاية من عل، ومرة أخرى توضع القصة في مستوى القارئ مباشرة. ومرة أخرى تذهب بقوة إلى هذا الاتجاه أو ذاك (٣٨).

إلى ذلك نجد لوبوك يشير إلى ما يعرف بوجهة النظر، فمؤلف الرواية، يتحدث - عادة - بصوته، أو بصوت إحدى شخصياته، وفلوبيير، في روايته المذكورة، لا يتحدث بصوته، إنما بصوت البطل إيما، وفي الأحوال التي يضطر فيها إلى وصف مشهد ريفي جميل يتطلب استعمال لغته هو، فإنه يعمل على صياغة ما يكمن في ذهنه، وبعد ذلك يستخدم عيني شخص آخر، وأفكاره، ولغته، ومستواه، فمظهر الريف الجميل بألوانه هي ذات الألوان التي تراه بها إيما، والحادثة تعالج معالجة تتسجم مع خيالها. فلوبيير يتراجع، متواريا، تاركا للقارئ حرية التعامل مع إيما نفسها مباشرة (٣٩).

تناول لوبوك أيضا في إطار حديثه عن وجهة النظر، والأسلوب، الكتابة باستخدام ضمير المتكلم. مؤكدا أن طريقة السرد هذه من أكثر الوسائل استعدادا لإبراز الإحساس الذي ينقله المؤلف دراميا من خلال شخصية ما في الرواية. مما يؤدي إلى تضخم الإحساس بوجهة النظر ويضفي عليها صبغة شخصية تكسبها نوعا آخر من التميز (٤٠). علاوة على أن استعمال

ضمير المتكلم يريح الكاتب الروائي أكثر مما يريحه استعمال الضمير الغائب. فهو أسلوب يكونه على النحو الذي يريده، أو هذا ما يشعر به المؤلف على الأقل، لأن البطل يمنح القصة وحدة غير قابلة للتجزئة، ولا سيما أنها بما فيها من فصول، ومواقف، ترجع كلها إلى شخص واحد يرويها بنفسه (٤١). ومن الممكن أن يعدل الكاتب عن ضمير المتكلم إلى الآخر الغائب، وذلك عندما يحس بأن الطاقة الدرامية للشخص المتكلم قد نفذت (٤٢).

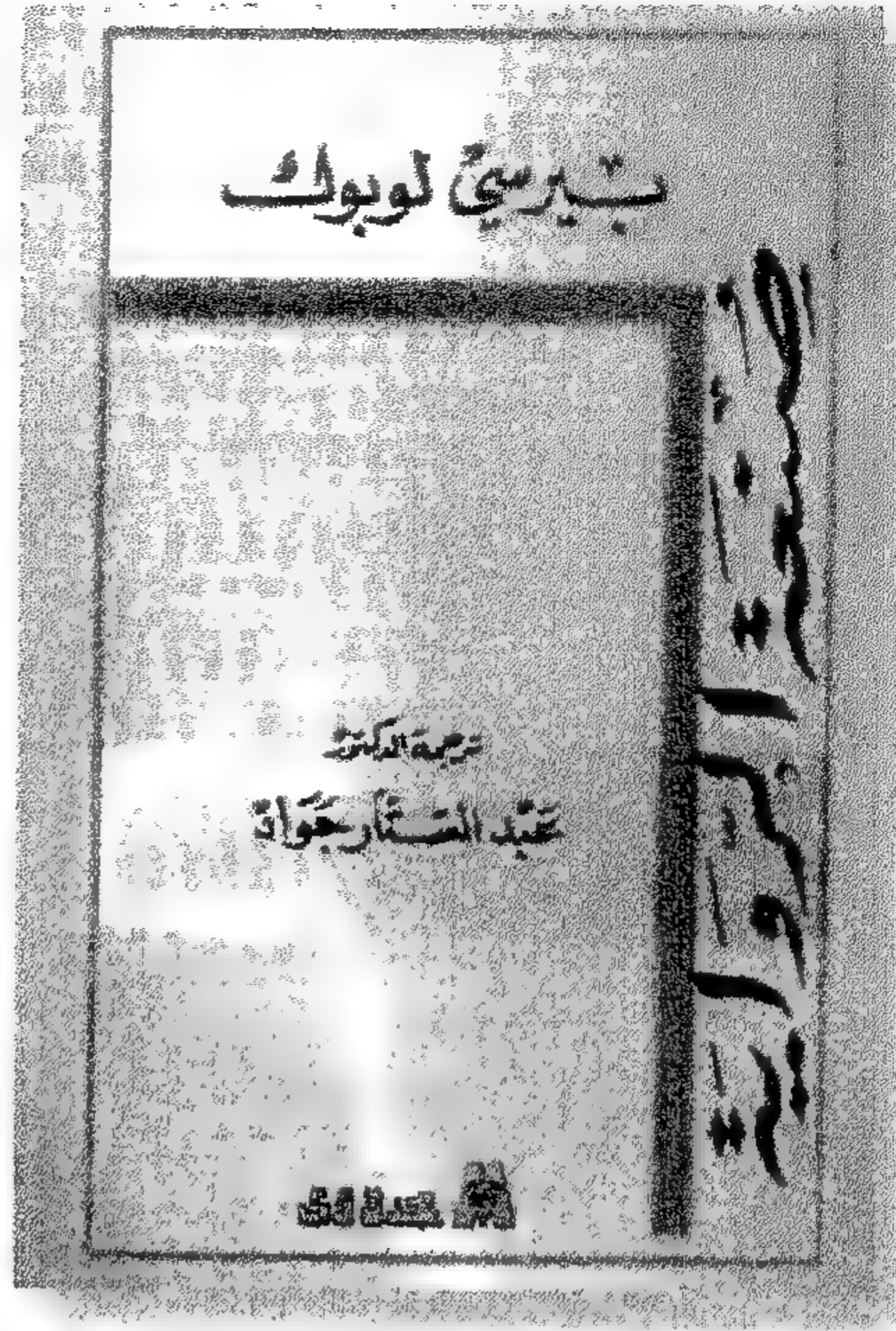
لقد بالغ بيرسي لوبوك في التركيز على الجانب، أو العنصر، الدرامي في الرواية، فكتب الرواية يحذو حذو الكاتب الدرامي عندما يتخذ لنفسه مكاناً وراء المتحدث،

لكنه مختلف عن الكاتب المسرحي في الهدف. فهدفه يتجاوز تحويل القصة، أو الحكاية، إلى أفعال تؤدي، ليُفسَّرَ روايته خطوة خطوة. بحيث يغدو ذهن مبدع الصورة - الذي هو البطل - حاضراً في الصفحة، طليقاً تماماً في رؤيته للعالم الذي يصوره (٤٣).

ولم يفت المؤلف في صنة الرواية أن يشير إلى المكان، وإلى الوصف، في الرواية، فقد أبدى إعجابه الشديد بما في روايات بلزاك (Balzac ١٧٩٩-١٨٥٠) من تفاصيل دقيقة، في وصف الأماكن. وهو غالباً ما يأتي تمهيدا للقصة، أو أنه يعالج بوضوح مرة واحدة فيما تمضي الحكاية نحو النهاية (٤٤).

الأساليب وقواعد السرد:

في الوقت الذي بدأ فيه النقد بالاهتمام بالرواية، دراسة وتحليلاً، نشأت على هامش حلقة براغ اللغوية حركة جديدة هدفها دراسة الوظيفة الأدبية للغة. وقد تصدر هذه الحلقة كل من رومان ياكوبسون وموريس إيخنهايم وماالينوفسكي وآخرون ممن عرفوا بالتشكيليين الروس (٤٥). واهتموا على نحو خاص بقاعدتين من قواعد السرد، أولاهما الحكمة،



وهي في نظرهم مما يميز الرواية، والخلاصة وهي في نظرهم مما يميز القصة القصيرة (٤٦). فكتب الرواية لا تمنيه الخاتمة، أو النهاية، إلا في القليل الذي لا يلفت القارئ، في حين أن كاتب القصة يصبُّ جل همه على الخاتمة باعتبارها المعبر الرئيس عن مغزى الخطاب. لذا لا نستغرب إذا رأينا كاتب القصة القصيرة يستهلها بالإشارة إلى الخاتمة، فتكون حبكة القصة في هذه الحال مبنية على أساس التعمق في تصوير تلك الخاتمة. أما الرواية، فقصارى ما يلجأ إليه المؤلف هو تأجيل البت في العقدة بعد التشابك، والأزمة، في مسعى منه لإثارة فضول القارئ.

وعني فلاديمير بروب Prop بتحليل السرد من خلال الوظائف. وهو اصطلاح استقاه من تركيب الجملة في النحو الوظيفي. فبما أن لكل عنصر في الجملة وظيفة نحوية يستمدّها من موقعه في التركيب، كذلك لكل حركة، أو حدث، مهما صغر في القصة، أو الرواية، وظيفة في السرد. وقد طبق هذه الفكرة على مئة حكاية شعبية من الأدب الروسي. وشاعت طريقته هذه في الآفاق. وطبقت على دراسة الرواية، وزاد قوم فطبّقوا ذلك في دراساتهم

للشعر (٤٧). وتقوم طريقته على تقسيم الحكاية السردية لحوادث يتضمن كل حدث منها وظيفة، أو حكماً، يمكن تكراره في الحكايات الأخرى، لكن بتفاصيل مغايرة. فوظيفة التحذير، والمنع، تتمثل في واحدة من القصص في أن المسافر، الذي أودع مفتاح القصر لدى زوجته، أوصاها بدخول غرف القصر الأربعين إلا واحدة، وهذه هي وظيفة المنع، أو التحذير، لكن المرأة، بدافع الفضول، وحب الاستطلاع، لم تطق عن الغرفة المحظورة صبراً، فما كان منها إلا أن قامت بفتح الباب. وهذه الوظيفة يسميها بروب الخرق. وما إن فتحت الباب حتى اكتشفت وجود عدد من الجثث لزوجات الرجل صاحب القصر. فاكشفت أن دورها في القتل قادم بعد عودته من السفر، وهذه الوظيفة يسميها بروب وظيفة الاكتشاف. وهكذا فالوظائف تتنوع وتعدد ويمكن أن تتكرر أكثر هذه الوظائف في الحكايات المختلفة (٤٨).

ومما يتضح بجلاء لدى تطبيق هذا النوع من النظر على قواعد الرواية كتابة أو تحليلاً ما بين الحكاية الشعبية والرواية من فروق. فالوظائف في الحكايات يمكن أن تتشابه، وتتكرر، لكن من الصعب أن يتحقق ذلك في الرواية. يضاف إلى هذا أن الحدث في الرواية، صغيراً كان أم كبيراً، مرتبط بغيره من الحوادث بملاقة سببية، وقد يكون له دوره في تحريك الأحداث، وتشغيل السرد. وقد يكون حدثاً عادياً، لا وظيفة له، كذكر الراوي على لسان أحد الشخص "نمت في تلك الليلة مبكراً" فما هي الوظيفة التي يمكن أن تستخلص من ذلك؟

وتنوعت سبل الدارسين والباحثين ونقاد الأدب في تعييد السرد، والبحث في أصوله، وضوابطه، منهم من اتبع الطريق البنيوي القائم على اعتبار السرد بنية تتطلب التعرف عليها، وعلى قواعد بنائها، والنظر فيها، وفي الأجزاء البانية للنص السردية.

ومن هؤلاء الذين يشار إليهم بالبنان، جيرار جنيت Gannet الذي صنف في ذلك كتاباً كان له أثره الجلي في بسط قواعد السرد، وترسيخ نظرية الحكاية. فهو، في رأي بعضهم، كتاب لا يقدر بثمن، لاحتوائه على نظرية منظمة في الحكاية. وهذه النظرية تقوم على معرفة مكوناتها، وتقنياتها الأساسية، وتسمياتها، وتوضيحها. وهو - لذلك - يبدو المصدر الرئيس لكل دارس، يجد فيه المصطلحات المناسبة لوصف ما كان قد درسه في الروايات، فضلاً عن الطرائق المتبعة في التخيل، مما سبق له أن اكتشفه في الرواية، ولم يتمكن قط من تمحيص اتباعها. وهو كتاب يتبين فيه القارئ ما لدى جنيت من دقة في الملاحظة، وحدة في الذهن (٤٩).

ويحدد جنيت غايته من تأليف الكتاب، فهو لا يتعدى الاقتراح باتباع منهج في تحليل السرد يكون لائقاً بعموم الأنواع السردية المطولة لا بنوع منها خاص. لذا اتسم بحثه بتخصيص ما هو عام، وتعميم ما هو خاص، وفي هذا يقول: "أعترف بأنني أبحث عن الخاص فأجد الكوني، وإذا أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد، أجعل النقد في خدمة النظرية، على الرغم مني. وهذه المفارقة هي مفارقة الشعرية، ولعلها أيضاً مفارقة كل نشاط معرفي، فالعالم هو في صميم الخاص (٥٠).

ويعد التفريق بين القصة والحكاية حجر الزاوية في نظرية جنيت. فالحكاية لديه هي الخطاب الملفوظ، أو المكتوب، الذي يضطلع برواية حدث، أو سلسلة من الحوادث، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، وهي - أي الحوادث - تمثل بمختلف علاقاتها: من تسلسل، وتعارض، وتكرار، موضوع الخطاب، وملفوظه في آن. (٥١) ويطلق جنيت على مضمون السرد من حوادث تروى اسم قصة، والحكاية على الدال، أو المنطوق، أو الخطاب، أو النص السرد نفسه. واسم السرد على الفعل السرد المنتج، ويتوسع على مجموع الوضع الحقيقي، أو التخيلي،

الذي يحدث فيه ذلك الفعل (٥٢). وعلى ذلك، فالقصة، والسرد، لا يوجدان إلا بوساطة الحكاية. لكنّ العكس صحيح أيضاً، فالحكاية لا يمكن أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية، ولأنها ينطق بها شخص ما، وإلا لم تكن هي ذاتها خطاباً، مثلما هو الحال في مجموعة وثائق حفرة. فهي تتصف بالسردية من حيث علاقاتها بالقصة، وتتصف بأنها خطاب من حيث علاقتها بالسرد (٥٣).

ولئن كان الزمن قد استأثر بعناية هورستر، في كتابه السالف، الذي شدد فيه، وألح، على ضرورة التسلسل الزمني، بما يضمن للنص الحكائي طابع التشويق، مثلما هو الحال في بعض روايات والتر سكوت، ولا سيما هاوي التحف: فإن جيرار جنيت - في كلامه على زمن الحكاية - ينطلق من فكرة المانية المنشأ مؤداها أن الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر، أي جعل الزمن المروي مبطناً في الزمن المحكي بدمج الزمن المدلول في الزمن الدال (٥٤).

وتوضيحاً لطبيعة الزمن في الرواية يقف المؤلف بنا إزاء مسائل شائكة كالترتيب الزمني والمفارقة الزمنية، والاسترجاعات، والتواق، والتواتر، والتردد أو التكرار، فضلاً عن المدى والسعة، والاستباق إلخ. مما ينظر في بحثه للمرة الأولى، وفيما تبقى من هذه المقالة سوف نجلو آراءه في هذا المساق بما نستطيع ذكره من الأمثلة والشواهد التوضيحية.

المفارقة الزمنية

ولتوضيح المفارقة الزمنية واختلاف زمن القصة عن زمن الحكاية نجد جنيت يشير إلى تقنيات سردية متعددة كالاسترجاع والاستباق والتنبؤ أو الاستشراف و المراوحة في الزمن، وغير ذلك، فالاسترجاع نوعان: داخلي وخارجي، أما الخارجي فهو الذي تظل سعته السردية كلها من خارج الحكاية الأولى، كاسترجاع هوميروس

لظروف الجرح الذي أصاب يوليسيز، فهو بالنسبة للحكاية الأولى استرجاع خارجي. والداخلي خلاف ذلك لأن المادة المستعادة تعد جزءاً من الحكاية، ومثال ذلك استرجاع إيماء في رواية مدام بوفاريه: سنوات انضمامها للراهبات وهي حوادث يفترض أن يأتي وقوعها بعد دخول شارل للمدرسة الثانوية الذي هو منطلق بدء الرواية (٥٥) وهذا يشبه استرجاع سعيد مهران في اللص والكلاب لأيام تردده مع أبيه إلى زاوية الشيخ على الجندي، فهي تقع قبل دخول البطل للسجن، وهو بداية الحكاية، ومع ذلك فإن للمادة المستعادة صلة عضوية بالحكاية وما سيتم فيها من تغيير مستقبلاً (٥٦).

وقد تحتوي الرواية على استرجاعات مختلطة، والتفريق بين النوعين شيء مهم لدى جنيت، فالاسترجاع الخارجي ليس جزءاً من الحكاية الرئيسية، وإنما هو سرد متمم عن طريق تذكير القارئ بتلك الحوادث السوابق. في حين أن الاسترجاع الداخلي مضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى. ونتيجة ذلك تتصف هذه الاسترجاعات بالخطورة، لأنها قد تؤدي في الرواية لمزيد من الحشو الذي يفسد السرد ويؤدي إلى الاضطراب والتضارب (٥٧). ولهذا لا بد من تدقيق النظر في الاسترجاع الداخلي، فقد يكون الهدف منه سداد فجوة في الحكاية، أو ذكر شيء محذوف، أو تفسير مضمّر. فلو لم يكن يعلم القارئ أين أقام البطل في طفولته المبكرة، ثم جاء ما يدعو لتعريفه بذلك لجأ الكاتب إلى الاسترجاع ليحدد مكان إقامة البطل وسد تلك الثغرة (٥٨). وقد لجأ نجيب محفوظ في روايته المذكورة إلى الاسترجاع الداخلي ليبين لنا كيف تزوج كل من نبوية وسعيد مهران على الرغم من أن الرواية تبدأ حكايتها بعد الزواج بسنين (٥٩).

وقد يكون الاسترجاع تكرارياً، أو تذكيرياً، ومن مزايا هذا النوع أن مدام ليس كبيراً، فهو لا يتعد بنا كثيراً عن زمن القصة، وسعته أيضاً ليست كبيرة، إلا في القليل النادر الذي لا

Aspects of the Novel E. M. Forster



يتعدى التلميح من الحكاية إلى ماضيها الخاص. أي أنه ضرب من العودة إلى الوراء، والبدء من جديد. ومهمة هذه الاسترجاعات تكثيف الحكاية، والتعويض عن ضعف اتساعها السردى بالجمع بين وضعين متشابهين أو متباينين. وقد تكون وظيفتها إلقاء الضوء على الأحداث السابقة في القصة، وذلك بأن تعتمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، أو أن تنفي تأويلا محتملا بتأويل آخر أقرب للواقع (٦٠).

والاسترجاع قد يتوقف فجأة، دون أن تتضمن المادة المستعادة إلى مادة الحكاية، بمعنى أن العودة إلى الوراء تبعثها قفزة نحو الأمام أي بحذف. وهذا الاسترجاع يمكن أن يسمى استرجاعاً جزئياً. مقابل

الاسترجاع الكامل الذي تتضمن فيه المادة المستعادة لمادة الحكاية الرئيسية. ومثال ذلك حكاية يوليسيز الذي استعاد أحداثاً تمتد من سقوط طروادة حتى وصوله إلى جزيرة كاليبسو، مما جعل حكايته هذه تتضمن تلقائياً للحكاية الأولى في الإلياذة (٦١). ولهذا الاسترجاع الكامل وظيفته في الحكاية، فهو يزيد من سعة المادة السردية.

وعلى غرار ما يجري في الاسترجاع من افتراق زمني بين الزمن القصصي والحكاية، يحدث أن يلجأ المؤلف إلى ذكر حوادث في وقت يسبق الزمن الذي ينبغي أن يكون موقعها فيه في القصة. والحكاية التي تروى بلسان المتكلم أكثر ملاءمة لهذا النوع من المفارقة الزمنية لكثرة طابعها الاسترجاعي. وهو شيء يسمح للسارد أن يومئ إلى المستقبل مثلما نرى بوضوح فيه رواية روبنسون كروزو x لديدو وفي اعترافات x جان جاك روسو، وفي رواية مارسيل بروسست البحث عن الزمن الضائع x والاستباق كالاسترجاع إما أن يكون داخلياً أو غير داخلي. فتلميح سريع إلى أحد الأشخاص في الحكاية يمثل استباقاً غير داخلي، وكذلك التلميح إلى زواج

وحتى للمستقبل. أي أن بالإمكان احتسابه حدثاً غير وقتي، لا عمر له ولا تاريخ (٦٤). وهذا يعني أن الحكاية تستطيع أن تحرر تنظيمها من أي تبعية زمنية ولو معاكسة للترتيب الزمني للقصة.

وليس اختلاف الترتيب، بين زمن القصة والحكاية، هو الشيء الوحيد الذي يميز الرواية عن غيرها من القصص، فثمة فرق بين المدة التي تستغرقها الحوادث التي تتضمنها القصة فعلاً، وبين المدة التي تظهر فعلاً في الحكاية المنطوقة، أو المكتوبة. والوقوف على الفروق بينهما من حيث المدة أصعب بكثير من التعرف على ما في الحكاية من الاسترجاع، أو الاستباق، أو عدم التطابق الترتيبي بين زمن القصة وترتيب الحوادث في الحكاية. إذ يتعذر، في رأيه، أن تكون ثمة نقطة صفر تتساوى فيها مدة القصة ومدة الحكاية، أي أن الحكاية التي يتساوى فيها طول المدة بذلك الذي يفترض في القصة حكاية لا يمكن أن تكون موجودة، والشيء الذي يمكن وجوده فعلاً بين مدة القصة ومدة الحكاية هو اعتمادهما على فواصل زمنية مشتركة. على سبيل المثال في رواية البحث عن الزمن الضائع ثمة أحد عشر مفصلاً زمنياً لكنها لا تخضع لتسلسل زمني مطابق لما هي عليه في القصة. وهذا يجعل من تطابق المدة بين القصة والحكاية أمراً متعذراً (٦٥). وهذا يحاكي ما نجده في رواية المتشائل لإميل حبيبي، فهو يستغرق أحداثاً تمتد من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٧٢ وتظهر في الحكاية المفاصل الزمنية تلك، لكن المدة التي يستغرقها السرد لا تتطابق مع المجريات التي تتضمنها القصة بالفعل.

وهذا يؤكد أن كاتب الرواية (الحكاية) يلجأ إلى حركات (تقنيات) سردية أربع للتصرف بمدة القصة، هي الحذف: Ellipsis والوقفة Stop والمشهد Scene وهو حوار في الغالب،

آنسة في الحكاية (٦٢).

وللاستباق أيضاً وظيفة تكميلية كالحديث عن المستقبل الدراسي لأحد الشخص حين يلتحق بإحدى المدارس الثانوية مثلاً.

ومنه استباق ترددي، كالتنبؤ مثلاً بحفلات تقام مستقبلاً فيما لسارد يروي ما جرى في الحفلة الأولى. والاستباق - لدى جنيت - ككل استشراف علامة تدل على نفاد صبر السارد، كأن الراوي يتعجل رواية الحدث قبل وقوعه. ومنه الاستباق التكراري وهو الذي يذكر الكاتب فيه حدثاً قبل وقوعه مراراً موحياً بأن التفاصيل التي تتعلق به ستذكر لاحقاً. وهذا عكس الاسترجاع التكراري الذي يذكر بما مضى من القصة في حين أن الاستباق التكراري يعلن عما سيأتي. ولهذا الإعلان دوره فيما يسميه بارط تضيفير (من الضفيرة) الحكاية (٦٣).

وثمة حوادث تروى في الحكاية تعد محايدة نوعاً ما من حيث الزمن، كأنها لا تخضع لأي من الأشكال التي ذكرت، فقول البطل عن عشيقته له لا يتذكر لون شعرها "لم أرها قط إلا والقبعة على رأسها" يصح أن يكون زمنه خالياً من أي تبعية سواء للماضي، أو للحاضر،

والمجمل Summary.

فالوقفه زمن حكايتي ليس له مقابل في القصة، والمشهد زمن حكايتي مساو للمدة في القصة، والحذف هو ثغرة أو فجوة، في زمن الحكاية، وهو في القصة، ذو مدة قد تكون كبيرة. ويتميز المجمل عادة باختصار أحداث كثيرة في عدد قليل من الأسطر، أو الكلمات، تمهد للانتقال من مشهد سردي لآخر، وله تأثيره في إضفاء التسريع على السرد الحكائي، فيما يكاد يتماثل مع الحذف (٦٦). ومن المجمل المثال الآتي:

"يحكى أن أحمرين ترافقا في سفر، فقال أحدهما للآخر: تعال نتمن على الله، فإن الطريق تقطع بالحديث. فقال الأول: أنا أتمنى أن يبعث الله لي قطيعا من الغنم، فأعيش من حليبها ولبنها وأرتزق من بيع صوفها، وأولادها، فلا أحتاج معها لشيء. وقال الثاني: وأنا أتمنى أن يبعث الله لي بقطيع من الذئب أرسله إلى غنمك، فيلتهمها، ولا يبق منها على شيء. فصاح الآخر: ويحك! أهذا هو حق الصلبة والعشرة؟ ثم تماسكا بالأطواق. واتفقا على الاحتكام لأول من يصادفانه في الطريق.

وفيما هما كذلك، طلع عليهما رجل عجوز يحمار عليه حقان من عسل، فحدثاه بحديثهما، فنزل الرجل عن الحمار، وأنزل الحقيين، وسكب ما فيهما على التراب، وقال: سكب الله دمي مثل هذا العسل، إن لم تكونا أحمرين. فعبارة حدثاه بحديثهما تلخيص لما سبق من خلاف نشب بينهما، ومن اتفاق على عرض شكواهما على حكم يحكم بنزاهة.

والوقفه قد تكون وصفية، إذ لا غنى للكاتب عن الوصف، وقد اعتمد بلزاك في رواياته كثيرا على الوصف. وكذلك ستاندال، وفلوبيير في مدام بوفاريه، ومارسيل بروس، والغالب على الوقفة الوصفية أنها لا تتفقت من زمنية القصة. فوصف اللوحات المعروضة في قصر إيذور وصفا مبهيا جاء تنبيها على استيقاظ البطل ليكتشف وجود

هاتيك اللوحات. ووصف أحد البيوت في رواية معينة دعوة للقارئ ليتوقف عن متابعة الحوادث، لكنه، في الوقت ذاته، مدعو ليحسب المنزل فيما تكون الشخصيات بانتظار العودة لاستئناف أدوارها في الحكاية (٦٧).

أما الحذف فهو ضربان، ضرب منه محدد بمدة معينة، كالذي نجده في رواية البحث عن الزمن الضائع بين قسم جيلبيرت وبداية قسم بالبيك. ومقداره سنتان محددتان: "كدت أبلغ درجة تامة من اللامبالاة بجيلبيرت عندما سافرت بعد ذلك بسنتين مع جدتي إلى بالبيك" ومنه ضرب غير محدد بمدة، كتجاوز البطل للمدة التي قضاه في المصحة، مكتفيا بعبارة سنين طوال، أو كثيرة. والحذف إما أن يكون صريحا كالذي ذكر، أو كالذي نجده في بعض الروايات "ومضت بضع سنين" وقد لا يصرح به تصريحاً مباشراً، وإنما يستشفه القارئ من السياق، مستدلا عليه من ثغرة يجدها في التسلسل الزمني. فعندما ييلفنا البطل في "بحثاً عن الزمن الضائع" x بعودته إلى غرفته القديمة واطئة السقف، نكتشف أنه غادر الشقة الجديدة التي كان يقيم فيها مع جدته في كيرمانت. وهو ما يفترض حذف مجريات وقمت في بضعة شهور تالية لوفاة الجدة (٦٨).

ومما يلاحظ لجوء الكاتب في

الحكاية إلى التواتر، وهو ضرب من التكرار. فما من حدث إلا ويمكن وقوعه مراراً. فالشمس تشرق كل يوم، ولكنها ليست الشمس نفسها التي تشرق من يوم لآخر، ومن هنا ينشأ نوع من التكرار الذهني، بتعبير جنيت، يفصح عن أحداث متطابقة، أو بكلمة أخرى اجترار الحدث الواحد في سلسلة من حوادث متشابهة، أو منظور إليها من زاوية التشابه وحده. وفي الحكاية أربع علاقات من التواتر، فإما أن يقع الشيء مرة واحدة، ويروى في الحكاية مرة واحدة، فزعم البطل في الحكاية أنه نام في الأمس باكراً، شيء يمكن تكراره، لكن الحكاية لا تتضمن وقوعه غير مرة واحدة، مع أن بالإمكان ذكر وقوعه إلى ما لا نهاية. وهذا هو الضرب الثاني من التواتر. وفي هذه الحال يكون التوافق بين الحكاية والقصة توافقاً إيقونياً بتعبير رومان ياكسون (٦٩). وقد تتكرر رواية الشيء الواحد الذي لم يقع في القصة إلا مرة واحدة إلى ما لا نهاية، أي عكس ما هو في القصة. ويمثل جنيت بموت أم أربعة وأربعين في رواية الغيرة x الذي تكرر ذكره مراراً، مع أنها لم تمت إلا مرة واحدة. وهذا يشبه تكرار مقتل القطعة في رواية تيسير سبول أنت منذ اليوم x (٧٠). وأخيراً ثمة ضرب من التواتر، وهو أن يروى الحدث مرة واحدة على الرغم من تكرار حدوثه إلى ما لا نهاية، كنوم البطل مبكراً، أو متأخراً، وذلك يحدث في القصة بصفة مستمرة، لكن المؤلف في الحكاية قادر على أن يجمل ذلك بذكره مرة واحدة "كنت أنام مبكراً كل يوم" (٧١).

وهذا النمط من التواتر يتجلى بوضوح في رواية البحث عن الزمن الضائع x فالراوي فيها يبث عدة وقائع في أداء سردي واحد، وهذا نهج معروف منذ القديم في الملحمة الهومرية، والرواية الكلاسيكية، ويبدو جلياً في الأقسام الأولى من رواية بروس المذكورة. وفي كل الأحوال يخضع التواتر بأنواعه لثلاث تقنيات سردية، فهو إما أن يلجأ للتحديد، أو

الوقفه قد تكون وصفية إذ لا غنى للكاتب عن الوصف وقد اعتمد بلزاك في رواياته على ذلك

التخصيص، أو للاستغراق (٧٢).

السرعة - الموقع،

لقد حظي الزمن الروائي بعناية منظري الرواية في السابق، يستوي في ذلك كل من جيمس، وفورستر، وبيرسي لوبوك. لكنه استحوذ على عناية المحدثين أكثر من أي شيء آخر. ومع ذلك فإن أوجه الحكاية الأخرى لم تكن في منأى عن مدار عناية جنيت، واهتمامه، ونظريته النافذة. فالصيغة -وهي كلمة اقتبسها من النحو، إذ استعملها كل من بلومفيلد (٧٣) وهاريس- من الوجوه التي استحوذت على ملاحظه الدقيقة. وهي تشمل، في مداها الدلالي، جل ما تنطوي عليه الرواية، أو الحكاية، من تنظيم، وتأثير ذلك بما هو معروف باسم وجهة النظر، أو (المنظور) الذي - بلا ريب- يتأثر بالمسافة التي تفصل بين السارد (الراوي) وما يسرده.

وعند جنيت يمد اللجوء إلى السارد المتكلم أمرا لا يتنافى مع التمثيل السردى لفحوى القصة، مثلما ظن كثيرون ممن زعموا أن السرد الذي يعتمد سارداً من غير شخوص الحكاية أصدق تمثيلاً لمحتواها. فرواية "البحث عن الزمن الضائع" وهي سرد استذكري مكثف، تعتمد سارداً له حضوره المباشر، في الحكاية، وقد اتضح من التقويم النقدي الذي حظيت به هذه الرواية، والتقريب، أن المسافة الزمنية بين القصة و"المقام السردى" لا تتضمن، بالضرورة، مسافة (صيفية) بينها وبين الحكاية مثلما ظن نورمان فريدمان، أو بيرسي لوبوك (٧٤).

وتبعاً لذلك يفضل جنيت الخطاب غير المروي، وغير المحول، من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر. لأن هذين النوعين يطيلان المسافة بين السارد والشئ الذي يسرده، أما أكثر الأشكال تمثيلاً للقصة فهو الخطاب المنقول في الحكاية، من مثل: "قلت لأمي لا بد من الزواج بالبيرتين." (٧٥) وقد أدى الاندفاع بهذا الخطاب غير المروي إلى تحرر الرواية الحديثة.

لقد حظي الزمن الروائي بعناية منظري الرواية واستحوذ على عناية المحدثين أكثر من أي شيء آخر.

والخطاب غير المروي، الخطاب المنقول، نوعان: إما أن يلغى السارد بصفة عامة من الحكاية مثلما نجد في البحث عن الزمن الضائع* وفي هذه الحال يكون القارئ نفسه والشخصية الحكائية موجودين معا في الموقع ذاته، وإما أن يحافظ السارد على وجوده حيناً، ويتم إقصاؤه أحياناً، مثلما هي الحال في الحكاية التي تعتمد ما يعرف باسم المنولوج الداخلي، على النحو الذي نراه في أجزاء من رواية عوليس* لجيمس جويس، والأقسام الثلاثة الأولى من رواية فولكر الصخب والعنف* (٧٦) وهذا كله مختلف، بطبيعة الحال، عما يسمى خطاباً خارجياً، أي ما يعرف - عادة بالحوار الذي يشترك فيه غير شخص. فمثل هذا الخطاب يعتمد اللغة (الموضّعة) أي الاستقلال اللغوي الذي يتمتع به الأشخاص (٧٧). وهذا شيء يكثر لدى الروائيين من بلزاك إلى مالرو. أما مارسيل بروست فكل شخصية من شخصياته لهجة فردية خاصة به (٧٨).

ولئن كانت المسافة أو الموقع هي الصيغة الأولى لتنظيم الخبر السردى، فإن المنظور هو الصيغة التالية.

والمنظور يصدر عادة عن اختيار وجهة النظر. وذلك أمرٌ عني به نقاد القرن التاسع عشر، لا سيما هنري جيمس ولوبوك مثلما ذكرنا في موضع

سابق من هذه المقالة. وتطرق لهذه المسألة أيضاً كلينيث بروكس Brooks وروبرت بن ورن Warren في كتابهما فهم الرواية*. ويتلخص رأيهما في أن السارد إما أن يكون من شخصيات القصة فيروي قصته، وإما غريباً عنها فيوصف بالسارد العليم (٧٩).

وهذا التقسيم غير واضح في رأي جنيت، شأنه في ذلك شأن الاستدراكات الأخرى لدى كل من شتانتسل ونورمان فريدمان ١٩٥٥. ولتجنب الخلط بين الصوت والمنظور يقترح صاحب خطاب الحكاية* التصنيف الآتي :

- ١- حكاية ذات سارد عليم : الرؤية من خلف.
- ٢- حكاية ذات سارد هو نفسه شخصية من شخصيات الحكاية : الرؤية مع.
- ٣- حكاية ذات سارد موضوعي وهو الذي يعلم، أو يقول، أقل مما تعلمه الشخصية : الرؤية من الخارج.

وتجنباً لتوزيع المنظور بين مصطلحات عدة كالرؤية، والحقل، ووجهة النظر، والصوت وجلها ألفاظ بصرية عدا الأخيرة، يقترح جنيت بديلاً لذلك كله مصطلح التبشير. والتبشير يشير إلى تجميع خيوط السرد الحكائي في نقطة واحدة، معينة، تضيف عليها أهمية خاصة هي الحكاية. فالحكاية الكلاسيكية حكاية غير مبالرة، أو تبشيرها في درجة الصفر. وأما الحكاية المبالرة، فإما أن يكون التبشير فيها داخلياً، ثابتاً كان أو متغيراً، كما في رواية مدام بوفاريه* حيث الشخصية البؤرية أولا هي شارل، ثم إيما، ثم شارل ثانية. أو تبشيراً متعدداً، كتلك التي يروي فيها الحدث الواحد مراراً، مثلما نجد في رواية نجيب محفوظ ميرامار* والحرب في بر مصر* ليوسف القعيد. وحكاية ذات تبشير خارجي كالذي نجده في الرواية البوليسية، وروايات المغامرة. وفي هذا النوع من التبشير تروى القصة من وجهة نظر شاهدٍ خارجي بريء (٨٠).

والتبشير الداخلي لا يتحقق تماماً إلا



أزمنة مختلفة، وأوقات متباعدة، ولا سيما في الرواية التي يستخدم فيها الكاتب نموذج الرسائل (الترسلية) أو شكل اليوميات مثل مرتفعات وذرنيغ x لبرونتي ويوميات خوري في الأرياف x (٨٥). ويكلمة موجزة، يمكن للمقام السردى أن يعتمد على سرد سابق، أو لاحق، أو آخر متواقت : أي الحكاية بصيغة الحاضر المزامن، أو المقحم بين لحظات العمل المروي. (٨٦) والسرد اللاحق هو الأكثر شيوعاً، والمتواقت أقل، لكنه أكثر صعوبة، والسابق (التبوي) يكاد يكون نادراً (٨٧).

ويتصل بهذا التقسيم للمقام السردى تقسيم آخر، لا سيما إذا كانت الحكاية مما تحتوي فيه القصة الرئيسية قصصاً أخرى. وهذا شيء عرف منذ القديم، فقد ظهر في الأناشيد التاسع حتى الثاني عشر من الأوديسة x سرداً لقصة ثانوية تربطها بالقصة الأولى علاقة سببية (٨٨). ونجد مثل هذا في رواية أمين معلوف موانئ المشرق x مثلما نجده في روايته ليون الأفريقي x التي تتضمن سرداً لأكثر من قصة ترتبط بالقصة الأولى، فتكون الحكاية من سلسلة قصص تذكرنا إلى حد ما بألف ليلة و ليلة x (٨٩). ويؤكد جنيت أن القصة الثانية تأتي - في الغالب - لتفسر شيئاً من القصة الأولى. وبعض هذه القصص - الثانوية - قد يكون له بعض الاستمرار في الحكاية عموماً مثلما نجد في رواية زجاج الوقت x لهدية حسين (٩٠).

وكل حدث ترويه قصة ما هو على المستوى القصصي أكثر مباشرة من

قارئ الرواية - في بعض الأحيان - لا يعنيه أن يعرف من الذي يروي ولا متى

أما في بعض الروايات لا يستطيع القارئ تجاهل حضور المخاطب

في الروايات التي تعتمد المنولوج. أو في تلك الروايات التي تنحصر الشخصية الرئيسة فيها في موقعها البؤري وحده. ولا تعرف إلا منه، وبه. وهذا الذي يقوله جنيت ينسحب، بصورة كاملة، على شخصية سعيد مهران في رواية اللص والكلاب x. فعلى الرغم من تنوع صيغة السارد، إلا أن الشخصية المركزية فيها مقيدة بموقع واحد، هو بؤرة الحكاية. أي أن التأثير مسلط فيها على سعيد مهران دون غيره، سواء تم السرد بضمير المتكلم، أم بضمير الغائب. وهذا شيء يظهر أيضاً بوضوح في رواية البحث عن الزمن الضائع x (٨١). ولا يشترط في التبثير أن يكون ثابتاً، وفقاً لما ذهب إليه لويوك صاحب صنعة الرواية x، لأن التحيز لشخصية معينة طوال الحكاية أمر غير مقبول بصفة دائمة. لذا نجد كتاباً، ومنهم فلوبير، لا يستمر على تبثير واحد.

المقام السردى

ويؤكد جنيت أن قارئ الرواية - في بعض الأحيان - لا يعنيه أن يعرف من الذي يروي، ولا متى، لكن روايات أخرى، وقصصاً أخرى، مثل قصة فاسينو كاني Facino Cane لا يستطيع القارئ في أي لحظة تجاهل حضور المخاطب، ومثل هذا النوع تقوم الحكاية فيه على مستويين، أولهما هو السارد، والثاني هو المروي له أو عليه، ومثال هذا في العربية رواية باب الشمس x لإلياس خوري (٨٢) وهذا النوع من الأثر يسميه جنيت : الصوت (٨٢). وهو - بالطبع - الجهة المخولة صلاحية تقديم الخطاب (الحكاية). ومن المناسب أن نعرف بما يحيط بهذا الصوت من سياق زمني، ومكاني، وشخصي، يطلق عليه مصطلح جامع ومائع وهو المقام السردى (٨٤). فما يفترض في السرد أن يكون لاحقاً لما يروي، ولكن ثمة حالات يبدو فيها السرد - من حيث الزمن - مواكباً وموافقاً لما يسرده السارد، مثلما هي الحال في الرواية الموسومة بعنوان "أشجار الغار المقطوعة" x لدو جاردان.

والسرد اللاحق يمكن أن يقع في

المستوى الذي يقع عليه الفعل السردى المنتج للحكاية. ولتوضيح ذلك نذكر المثال الآتي : في رواية أنطونيو غالا المخطوط القرمزي x نجد السارد يخبرنا بأنه عثر على مخطوط، وهذا المخطوط كتبه أحد أبطال الحكاية وهو أبو عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس، ثم ينطلق السارد - وهو هنا أبو عبد الله الصغير - في سرد قصته. فعلى المستوى القصصي نجد ما ذكره الراوي عن المخطوط حدثاً يقع خارج القصة، في حين أن ما حكاه الصغير، ورواه، حكاية قصصية ثانية، تكتنفها القصة الأولى، لكنها الأكثر مباشرة من ذلك الذي حكاه ورواه الراوي السابق.

وعليه فإن المخطوط الذي حرره السارد يتضمن سرداً آخر يروي لأبي عبد الله الصغير السارد الرئيس قصة أخرى. فهذه الحكاية الجديدة قصصية، لكنها من مستوى ثالث بالنسبة للقصة الأولى، وثان بالنسبة للقصة التي يرويها الصغير نفسه، وهذا شيء يمكن تطبيقه على الرواية (الترسلية) التي يقص فيها المرسل في العادة قصة للمرسل إليه . .

مخاطب السارد

والمقام السردى يتضمن - فيما يتضمن - التبثير على وظائف السارد. فالشيء الدارج - خطأ - أن السارد لا

Aspects of the Novel

E. M. Forster

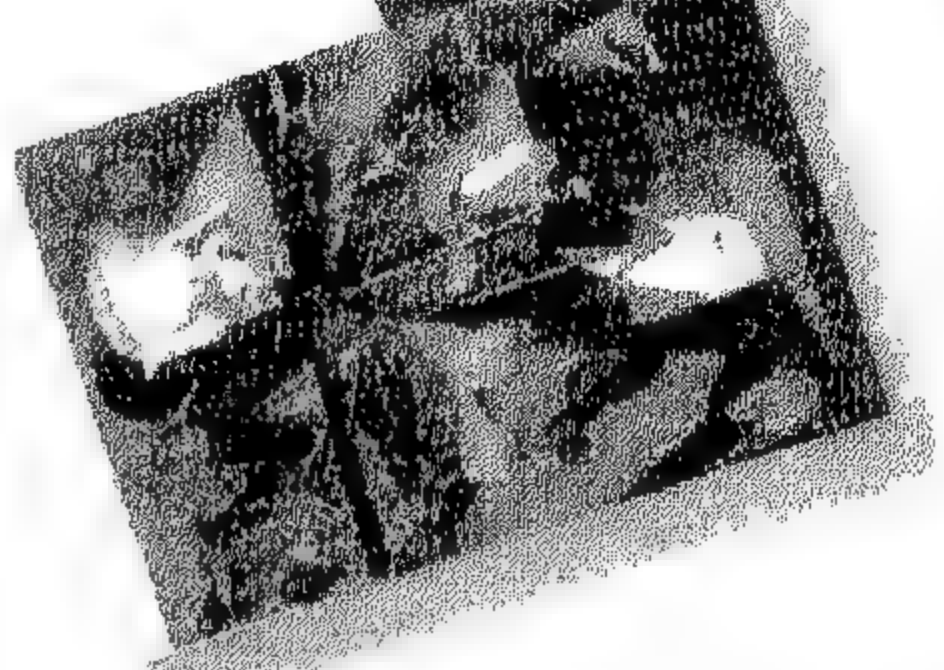


سيرجي لوبوك

ترجمة دكتور
عبد الستار حمادة

خطاب الحكاية

محمّد المنهج



الحوادث فيها، وعن الحبكة التي تنظم تلك الحوادث تنظيماً يجعلها قابلة للتصديق. وعن الشخصيات، وعن الطريقة التمثيلية التي ينبغي أن تتبع في رسم ملامح تلك الشخصيات، الثانوية منها والرئيسية، وعن الإيقاع الذي يضمن لرواية الحوادث السلاسة، والتشويق، وتطرقوا أيضاً لما يعرف بوجهة النظر، والراوي. وقد جاء المحدثون ليسرفوا في تتبع طرائق السرد وأساليب (الحكي) وتنوع وظائف السارد، والتبشير، والأشكال الزمنية المستخدمة في السرد: كالسرد السابق، واللاحق، والمتواقت، والاستباق، والتردد، والتواتر، وغيره، مما أضفى الكثير من العناوين البارزة على المشهد السرد.

وقد انفرد جيرار جنيت (٩٦) عن غيره بالتخصص في تقعيد السرد، والانقطاع له، والبحث فيه، وفي جزئياته التفصيلية على نحو زاد فيه على كثيرين، مما يجعله بحق أب السرديات في العصر الحديث، لكن تطبيقه المتكرر على رواية البحث عن الزمن الضائع لما رسيل بروسست جعل من نظريته في السرد إلى حد ما، نظرية لا تخلو من الانتقائية، ومن إغفاله لعنصر المكان ثغرة في نسيج النظر الموضوعي للمسألة.

ان القواعد التي يقوم عليها السرد ظلت منذ القديم موضع اهتمام الدارسين والنقاد

موقع المسرود له، وفي هذه الحال يشار إليه باستعمال ضمير المخاطب. وهذا يكثر كثرة لافتة للنظر في الرواية الترسلية، فقد ينتقل المرسل في فصل من الحكاية، من موقع الراوي لحوادث معينة، إلى موقع المروي له في فصل آخر. أما السارد من خارج القصة فهو وحده الذي لا يستطيع أن ينتقل إلى موقع المسرود له، المروي عليه. وفي هذه الحال يلتبس المسرود له بالقارئ أياً كان (٩٤). وفي جل الأحوال يعدّ المروي له مؤلفاً آخر للحكاية يسمعه، ويتمثلها، شأنه في ذلك شأن المؤلف الحقيقي، حتى ولو لم يكن هو المخاطب (٩٥).

صفوة القول أن القواعد التي يقوم عليها السرد ظلت منذ القديم موضع اهتمام الدارسين والنقاد، فالذين عنوا بعناية شديدة بنظرية الرواية اهتموا بالحديث عن الحكاية، وعن ترتيب

بضطلع بوظائف أخرى غير السرد. وهو عند جنيت ينهض بمهام أخرى تتعدى كونه راوياً يسرد قصة. أي أنه يستطيع أن يحيد عن وظيفته تلك لأخرى يضطلع بها، وهي إدارة دفعة الحكاية، وتنظيم المروي، إذا ساء التعبير. فضلاً عن أنه يستطيع أن يعقد صلة حميمة مباشرة مع المسرود له مثلما هو الشأن في رواية تريسترام شاندي^x، محاولاً اجتذاب هذا المخاطب، والتأثير فيه، مما يبقيه شديد الانتباه لما يُروى. وقد أطلق جنيت على هذه الوظيفة تعبير الوظيفة الانتباهية أو التواصلية. مثلما نجد الأمر واضحاً في الدور الذي تلعبه حسبية في رواية زجاج الوقت^x لهدية حسين عندما تخاطب الجمهور الافتراضي مباشرة (٩١). وهذه الوظيفة تظهر بوضوح لافت في الرواية الترسلية (٩٢). وللسارد أيضاً أن يقوم بوظيفة الشاهد عندما يحرص على ذكر مصادر أخباره. ومن الممكن أيضاً أن تكون له وظيفة أيديولوجية على النحو الذي نجده في بعض أعمال بلزاك (٩٣).

المسرود له

والمسرود له أحد العناصر الرئيسية التي يقوم عليها المقام السرد. ولا يُشترط فيه أن يلتبس بالقارئ الضمني، بل ربما كان أحد شخوص الحكاية، وقد ينتقل السارد من موقعه هذا إلى

١. إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من الحكاية إلى التحليل، دار المسيرة، عمان وبيروت، ط ١، ٢٠٠٣ ص ١٧١.
٢. تودوروف، موريس: نظرية الرواية، ترجمة محسن حليم الموسوي، مكتبة التحرير، بغداد، ط ١، ١٩٨٦، ص ٤٠-٤٤.
٣. المرجع السابق ص ٤٦-٤٧.
٤. السابق ص ٥٠.
٥. السابق ص ٤٦.
٦. السابق ص ٥١.
٧. James Henry The Art of Fiction, Charles Scribner Sons, New York ١٩٦٢ وهو كتاب مختلف عن كتابه فن الرواية الذي يضم مجموعة من المقدمات التي مهد بها لرواياته المختلفة انظر: James Henry The Art of The Novel, Charles Scribner Sons, New York p. ix, ١٩٦٢.
٨. Ibid, pp xvii-xviii وللمزيد من النظر راجع: محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط ٥، ١٩٦٦، ص ٤٩.
٩. نجيب محفوظ، رفاق الليل، مكتبة مصر، ط ٥، ص ٣٠٧-٣٠٨.
١٠. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مكتبة مصر، ط ٥، ص ١٨١.
١١. نجيب محفوظ، اللص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، ط ٢، ص النظر = ص ١٩ وما يليها.
١٢. نقل الكتاب إلى العربية غير مرة كانت الأولى منهما بعنوان: أركان القصة، ترجمه كمال عبد جاد، وظهر في منشورات دار الكرنت، ١٩٦٠.
١٣. Forster, E.M: Aspects of the Novel, Penguin Books ed. p. ١٨, London p. ٤٣, dibl. ١٤.
١٥. p ٥٤, dibl. ١٥.
١٦. p ١٥, dibl. ١٦.
١٧. p ٤٥, dibl. ١٧.
١٨. نفسه.
١٩. p ٧٠, dibl. ١٩.
٢٠. p ٢٧, dibl. ٢٠.
٢١. نفسه p ٧٤.
٢٢. p ١٨, dibl. ٢٢.
٢٣. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط ١، ١٩٩٨ ص ١٠٠.
٢٤. p ٢٨, dibl. ٢٤.
٢٥. p ٤٨, dibl. ٢٥.
٢٦. p ٧٨, dibl. ٢٦.
٢٧. نفسه.
٢٨. نفسه ٨٧-٨٨.
٢٩. p ٢٩٠, dibl. ٢٩.
٣٠. Ibid, p ٤٦.
٣١. p ٤٤١, dibl. ٣١.
٣٢. p ١٤٠-Ibid, p ١٢٧.
٣٣. Ibid, p ١٥٠.
٣٤. بيرسي لوبيوك: صناعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، مجدلاوي للنشر، عمان، ط ٢، ٢٠٠٠ ص ٤١ ولوبيوك كاتب بريطاني له مؤلفات عدة منها صور رومانية ١٩٢٣ ظلال إيتون ١٩٢٩ و إديث وارثون ١٩٤٧.
٣٥. السابق نفسه ص ٤٥.
٣٦. السابق ص ٥٦.
٣٧. السابق ص ٧٩.
٣٨. السابق ص ٧٣.
٣٩. السابق ص ٧٠.
٤٠. السابق ص ١٢١.
٤١. السابق ص ١٢٢.
٤٢. السابق ص ١٢٤-١٢٥.
٤٣. السابق ص ١٢٢.
٤٤. السابق ص ١٢٨.
٤٥. السابق ص ١٩٩.
٤٦. لمزيد من النظر راجع: تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، ط أولى، ١٩٨٢ ص ١١٢-١١٣.
٤٧. السابق نفسه ص ١١٣-١١٧.
٤٨. ممن درس القصيدة الجاهلية في ضوء التحليل الوظيفي للسرد كمال أبو ديب في كتابه الرؤى المقنعة الصادر بمصر عن المجلس الأعلى للثقافة، ومن عجيب الأمر أن المؤلف لا يدرك الفارق في دراسته بين القصة من حيث هي سرد والقصيدة.

٤٩. راجع ما كتبه كل من سمير المزوقي وأحمد شاکر عن التحليل الوظيفي لتقصص في كتابهما المدخل إلى نظرية القصة، دار السنون الثقافية، بغداد، والدار التونسية للنشر، تونس، ط ١، ١٩٨٦ ص ١٩-٧٢.
٥٠. جيت، جيرار: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، (المقدمة) ترجمة محمد المنتصم وآخرين، دار الاختلاف، الجزائر، ط ٢، ص ٢٣.
٥١. السابق نفسه ص ٢٥.
٥٢. السابق ص ٣٧.
٥٣. السابق ٣٨-٣٩.
٥٤. السابق ص ٤٠.
٥٥. السابق ص ٤٥.
٥٦. السابق ص ٦٠.
٥٧. اللص والكلاب، مصدر سابق ص ٦٣-٧١.
٥٨. جيت، السابق ص ٦١.
٥٩. السابق ص ٦٢.
٦٠. اللص والكلاب، مصدر سابق ص ٩١.
٦١. جيت، السابق ص ٦٤-٦٦.
٦٢. السابق ص ٧١-٧٠.
٦٣. السابق ص ٧٧.
٦٤. السابق ص ٨١-٨٢.
٦٥. السابق ص ٨٩-٩٠.
٦٦. السابق ص ١٠٢-١٠٥.
٦٧. السابق ص ١٠٩-١١١.
٦٨. السابق ص ١١٣.
٦٩. السابق ص ١١٨-١١٩.
٧٠. السابق ص ١٢٩-١٣٠.
٧١. تيسير سبول: الأعمال الكاملة، تقديم وتحرير سليمان الأزهي، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٠ وانظر أيضا: إبراهيم خليل، شعرية السرد وانفتاح النص الروائي في أتت منذ اليوم، أفكار، عمان، ع ١٨٦ نيسان ٢٠٠٤ ص ٣١.
٧٢. السابق ص ١٢١.
٧٣. إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، المسيرة للنشر والتوزيع، عمان وبيروت، ط ١، ٢٠٠٧ ص ٨٨.
٧٤. جيت، السابق ص ١٨٣.
٧٥. السابق ص ١٨٦.
٧٦. السابق ص ١٨٧-١٨٨.
٧٧. الموضوعة من الموضوعية، انظر السابق ص ١٩٤-١٩٥.
٧٨. السابق ص ١٩٦.
٧٩. السابق ص ١٩٨.
٨٠. السابق ص ٢٠١-٢٠٣.
٨١. السابق ص ٢٠٥.
٨٢. عالية صالح، البناء السرد في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر، عمان، ط ١، ٢٠٠٥ ص ١٩٣.
٨٣. جيت، السابق ص ٢٢٨.
٨٤. السابق ص ٢٢٩-٢٣٠.
٨٥. وهي رواية فرنسية، ويبدو أن توفيق الحكيم في يوميات نائب في الأرياف قد تأثر بها، واقتبس منها عنوان روايته.
٨٦. السابق ص ٢٣٠-٢٣١.
٨٧. السابق ص ٢٣٢.
٨٨. السابق ص ٢٤٣.
٨٩. انظر ما كتبنا عن الرواية في ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، الاتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ٢٠٠٠ ص ١٢٤-١٤١.
٩٠. نارة للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٦ وانظر: إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٧ ص ٩٧-١١٢.
٩١. السابق ص ٩٧.
٩٢. جيت: السابق ص ٢٦٤.
٩٣. السابق ٣٦٥ وخير مثال على السارد شاهدا هو عربي في رواية أنت منذ اليوم لتيسير سبول، والراوي في باب الشمس لإلياس خوري.
٩٤. السابق ص ٢٦٨.
٩٥. السابق ص ٢٦٩.
٩٦. من مواليد عام ١٩٣٠ نشر بين عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٥ مقالات عدة جمعها في كتاب سنة ١٩٦٦ وصدر بعنوان محسنات. تبعه مجلدان بالعنوان نفسه، وقد تضمن الثالث منها كتابه خطاب الحكاية ١٩٧٢. وفي سنة ١٩٧٦ نشر إيماءات وسنة ١٩٧٩ نشر المدخل إلى جامع النص. وفي ١٩٨٣ نشر العودة إلى خطاب الحكاية. وفي العام ١٩٨٧ نشر كتابا حول ما يعرف بهوامش النصوص سماه "عتبات"، وفي ١٩٩١ صدر له التخييل والأسلوب.

الرابعون في قضاي خاسرة!

لنادر رنتيسي*

تتغذى ظاهرة تكفير المبدعين والمفكرين بقضايا تتوزم بها منصات القضاء؛ إذ لا يكاد يمر شهر دون حادثة جديدة يلاحق فيها مبدع، ويطالب محركوها بنزع صفة الاسلام عنه.. كما لو كان مغلفا بريديا غير جدير بطابع يحمل رسما مقدسا!

.. **و"الظاهرة"** أصبحت شريطا ممجوجا لا يستثير الكثير من ردود الفعل؛ إذ يكفي بيان محفوظ لثل تلك الغايات يندد بـ "حراس الدين" ووصابتهم على الفكر والأدب، داعيا إلى التوقف أمام قوى تشد المجتمعات العربية مئة عقد إلى الوراء. حتى بتنا، في المجمل، أمام فعل مكرور يستدر رد فعل باهتا في صراع لم تتغير مضاداته، ولا أبطاله الذين يزيدون بمقدار ما ينقصون!

ينسحب هذا الخوف على أطراف أخرى كالإعلام والجمهور المؤازر هنا وهناك، من عامة ومتقنين، وهذا ما يتضح من مقارنة عاجلة بين الضجة التي أثارت حول قضية نصر حامد أبو زيد العادلة، وبين قضية الشاعر المصري المعروف أحمد الشهاوي، جهة جذب الرأي العام إلى دائرة صراع مفتوح في إحدى حلقاته، مما ساهم في استعار النار حولها سنوات حتى ما بعد صدور قرار التفريق الذي كان أجلى مظاهر ردة العصر الذي نعي.

في المقابل بقيت قضية الشاعر الشهاوي، التي انحدرت إلى مستوى "النكاي" بين طرفي الصراع، مادة إعلامية محدودة لئلا ما يتبقى من السجال في الفضائيات والصحافة الورقية والإلكترونية حول المذاهب وإفرازاتها السياسية اللزجة؛ من دم ساخن في كذا دولة عربية.

.. **فهل** سنوات قليلة ستأثر صراع المذاهب بكل الموجات المسموعة والمرئية، والهامش المتبقي من فائض تلك الحوارات يتم فيه لوك قضايا من فرط تكرارها باتت عادية، وكل شرط فيه يصطف، بألية سريعة، أمام الجواب الذي لا يتمهل المشاهد ليسمعه وهو يعض "القنوات" بيديه مثل طعام زائد في الفم!

على مدى السنوات العشرين الماضية التي تظلمت سمواتها بـ "طيور الظلام"، كانت ثمة قصصية لدى العديد من المحامين العقائديين، ورجال الدين في افتعال قضايا تحاول الحد من حرية الإبداع، كلمة وصورة ولحن. وفي كل مرة كان يرتد الأمر عكسيا؛ فالكتاب الذي يُمنع يتم توزيعه على نطاق أوسع بكل قنوات التحايل، والكل يتذكر حكاية رواية "وليمة لأعشاب البحر" التي لم يكن قد قرأها حين صدورها قبل منتصف الثمانينات سوى مئات من القراء العرب، لتصبح بعد ذلك الرواية الأشهر، ويتم بيع طبعاتها الرديئة "المهرية"، في بعض البلدان، بضعف سعرها الحقيقي!

ولا يخسر الدعاة؛ إذ لم يكن دافعهم في الأصل ربح القضايا الخاسرة، وإن أقر القضاء غير ذلك، في غير مناسبة؛ كان وما يزال هدفهم ضوعا متمهلا على صورهم في الصحف والمجلات، وكاميرات ثابتة على وجوههم في المحطات الفضائية، في حوارات يبيثون من خلالها مرافعاتهم، ويسمعون الناس ما كانوا قد أحجموا عن سماعه قبل زمن!

وغير القامات الإبداعية العالية التي حاول دعاة كثيرون تسلقها والإضاءة على أكتافها، ثمة رابعون صغار، كما الدعاة في تلك القضايا الخاسرة، يستجدون تكفيرا يجعل أسماءهم بارزة عن السطور الضوئية المستقيمة، وليس هذا تعاقبا مجازيا للصورة؛ فقبل سنتين، وفي أحد المعارض العربية للكتاب تم بث خبر على نطاق واسع يفيد أنه صودرت مجموعة من الكتب في مطار البلد الذي يستضيف المعرض، ومن بينها روايات الراحل عبد الرحمن منيف. وما هي إلا ساعات وكانت البيانات تترشق عبر البريد الإلكتروني والوكالات المحلية، موقعة بأسماء الكتاب الذين ذكروا في ذلك الخبر.

.. **بعد** يومين صرح الناشر بأن كل الكتب التي قيل أنها منعت لم تمنع، وأنها قد دخلت ذلك المعرض بعد أن تم اعتراضها "مؤقتا" لتواجدها، بالمصادفة البريئة، في الصناديق التي تحوي روايات منيف!

* كاتب وصحفي أردني

بين ما هو مسموع وما هو مقروء، لذا كثيراً ما نصطدم بنصوص نظنها للوهلة الأولى نصوصاً خارجة عن مدلولها اللغوي، رغم ما ينتظم فيها من انسجام تقني فني، فنحن أمام حالتين من الاتصال، حالة شفوية تعيدنا إلى أصل الشعر، وحالة كتابية تقودنا إلى أعمال الذاكرة في المستجدات التي طرأت وتطراً بشكل كبير على مسيرة الشعر العربي، وهما حالتان تضعان أمامنا نصاً واحداً بغرفتين مختلفتين تماماً، غرفة لها شبائيكها وأبوابها " الحالة الشفوية "، وغرفة بلا شبائيك وأبواب، وفيها من دوائر الهندسة ما يخفي وراءه كثيراً من الخطوط الأولى، أو النقط الأولى للبيكار الهندسي " الحالة الكتابية " فكيف نفرق إذن بين حالتين لنص واحد دون الرجوع إلى أصل الذات الفاعلة والمسيطر على الخارج الشعري، صلة التماس النهائي بين الشاعر والمتلقي.

جاء اهتمامنا بالذوات الشعرية من منطلق أننا أمام هاتين الحالتين، فإذا ما استطعنا الفرز بين الذات في العملية القرائية، فإننا سنمسك بجذر الرؤية النصية التي يقوم عليها الداخل، وعليه يكون تقسيمنا للذات مدخلاً للبحث عن القيادة المركزية للنص الشعري، والذي يتناوب عليه كل من الداخل الشعري " النص الشفوي "، والخارج الشعري " النص الكتابي ".

(١) "كزهر اللوز أو أبعد" ×:

شمس الذات المطمئنة

في الشعر تبدو فعالية الاستكانة للذات ومعززات وجودها وانشغالها بما وراء الحدث أو ما هو أعلى من هرمه، من الإشارات الواضحة لحضور العتبة الكبرى للنص الشعري، من هنا تبدأ الذات الشاعرة بالقفز عن كثير من محطات التجربة، تجربة اللحاق بالمعنى ودلالات الفضاء، حيث تشغل بأدق تفاصيل الإيقاع، إيقاع المعنى متصلاً مع بنية إيقاعية ذات

المعايير القرائية الشعرية؛

دلالة النص والذات في الشعر العربي

أحمد الخطيب *

إضاءة: تتشكل المعايير القرائية للشعرية العربية من دلالة النص الداخلي، فهو الكاشف المرئي لتلك الفضاءات التي تتداخل خلالها المفردات، لتشكل هاجساً لغوياً في مراحلها الأولى، وهو الكاشف التقني لتلك المدخلات التي تتوسط



العملية البنائية، والتي تقرر فيما بعد الوجهة القرائية للنص بشقيه الداخلي والخارجي، من هنا نحسب أن القراءة الشعرية تعتمد في أسسها البلاغية على منهج يقرره المتلقي، وفق ما يتماس معه من هواجس لغوية ترشده إلى تلك الظلال الخفية " المساحة الخفية " في القول الشعري، حتى تتم عملية التوازن بين ما هو داخل وما هو خارج.

اللذة، ونحن نتمسك بالخفاء الدلالي الذي يتقنع خلفه الكلام الشعري، إلا أننا كثيراً ما نفقد البنية التواصلية

في قراءتنا للشعر العربي، ثمة ما يقودنا دائماً للتمسك بمنهل الكلام البدائي، فنحن إذ نظفر بكثير من

جرس وقفي غير خاضع للقياس، ولا يتأتى هذا إلا بعد أن يصبح الشاعر أمام غيوم المراوغة، تلك المراوغة التي تضبط حدود الديوان ككيان جامع لذات واحدة.

تحديد هذا المفهوم، أو ربطه بتجربة سيق لها من الجماليات ما هو مربوط بالمفهوم الإلهامي، أو المفهوم الذي تتبسط فيه قوة الوعي ودلالاته المعرفية، مع جملة المفاتيح التي تتحدر من فضاء التشكيل، تشكيل المعنى الإيقاعي للمفردة، وانفتاحها عن بؤر التخزين، التراثي والإنساني مثلاً، من الصعب بمكان أن نحدد له آلية للقياس، ولكننا نستطيع أن ننضبط داخل كيانه المتشعب، مراقبة، وإسناداً، وتفكيراً بما ينجزه النص من عوالم — رغم مراوغتها — ذات مواصفات إنسانية ملموسة.

الشاعر المعرفي " وهي تسمية أحب أن أطلقها على الشاعر محمود درويش"، شاعر استطاع عبر مرايا قصائده أن يحدد الذات ويعرفها، بلا تكلف أو نسخ، واستطاع أيضاً أن يكشف تقلباتها وأحوالها، وأن يستقر على ذات واثقة مطمئنة.

إن مجمل ما كتب درويش يحدد هذه الآلية، وينعش هذا التفتح المعرفي للذات المطمئنة، وهي في أولى تجلياتها، وانجذابها إلى المركب الصعب، المركب اللغوي الغيبي.

في مجموعته الشعرية " كزهر اللوز أو أبعد " ثمة عتبة كبرى، " عتبة الذات " عتبة تتعمق فيها جملة الكيف، عتبة اختزلت فيها كافة العتبات الذهنية والنفسية، الضيقة والمفتوحة على ملكوت لا ينتهي، المؤازرة لفاعلية الهدم، والمنضبطة في حدود البناء المتراص الذي يتخذ من الهدم حجاً لواقع معيش في الذرة التي يعول عليها البناء من جديد.

في الذات المطمئنة ثمة باب مشرع على الاتجاهات والاحتمالات كافة، ثمة تقطير للأفعال التي تعود على نقطة البداية، بداية التشكل، بداية الجمهرة، وبداية النظر من عل،

النظر بعين المعرفي، المعرفي الذي يترفع عن السطحيات، ويرى في نفسه إمكانية القيادة، قيادة الآخرين إلى حوض المعرفة، لهذا لا تتوانى الذات المطمئنة عن تحييد النفس لصالح الذات المجموع، وهو تحييد مبني على قوى كامنة في الذوات التي انسلخت عنها:

وأنت تعدّ فطورك، فُكر بغيرك

لا تنس قوت الحمام

وأنت تخوض حروبك، فُكر بغيرك

لا تنس من يطلبون السلام

وأنت تسدد فاتورة الماء، فُكر بغيرك

من يرضعون الغمام

وأنت تعود إلى البيت، بيتك، فُكر بغيرك

لا تنس شعب الخيام

ربما تستأثر الذات المطمئنة على الذوات وهي في طريقها لتغيب النفس كلياً، ولكنه غياب ضمني يحفظ لها أثرها، فهي وإن أطلقت شرارة التفكير بالغير إلا أنها في كل ذلك تستند على أنها مفتاح للذوات، مفتاح وصول لا مفتاح انقطاع:

وأنت تحرر نفسك بالاستعارات، فُكر بغيرك

من فقدوا حقهم في الكلام

وأنت تفكر بالآخرين البعيدين، فُكر بنفسك

قل: ليتني شمعة في الظلام

وتكتشف الذات المطمئنة في مجمل تقلباتها سكة الذوات بدء من انتظارها لحظة الانطلاق وانتهاء بلحظة القطف، حيث أنها تعي تماماً أن الحراك النصي ما هو إلا مقدمات جزئية تشتت وتضعف، يعلو صوتها ويخفت، تكرر نفسها وتشطب ما علق بها من زوان، لأجل لحظة البعث، بعث النص الشعري من مادة ورقية إلى أفق كياني كائن في النفس البشرية

لا أنام لأحلم - قالت له

بل أنام لأنساك. ما أطيب النوم وحدي

بلا صخب في الحرير، ابتعد لأراك

وحيداً هناك، تفكر بي حين أنساك

لا شيء يوجعني في غيابك

لا الليل يخمش صدري ولا شفتاك أنام على جسدي كاملاً كاملاً لا شريك له

إذن لا شريك للذات المطمئنة بعد أن صهرت — وهي نائمة تحت حرير الكلام — جميع الذوات الجزئية في النص، لتخلد وحدها في مساحة النهوض، بعد أن تستلم من الشاعر نصه منفثاً على أثر الحياة، وبعد أن تغيبه، لتحمل أعباء وحدها وهي تسعى في مرايا المتلقين، لتعكس حراك الذوات كما ترى هي، لا كما يرى الشاعر

هي: هل عرفت الحب يوماً؟

هو: عندما يأتي الشتاء يمسنني

شغف بشيء غائب، أضفي عليه

الاسم، أي اسم، وأنسى

هي: ما الذي تنساه؟ قل!

هو: رعدة الحمى، وما أهذي به

تحت الشراشف حين أشهق: دثريني دثريني!

وعندما يستقيم فعل الذات المطمئنة، ويطمئن الشاعر بأنها قادرة وحدها على تفعيل الذوات كواجهات للنص الشعري الداخلي المغيّب في الخارجي، عندها سيان أكان موجوداً في الإطار الخاص للنص، أم في الإطار العام، لأن ما يهم هو إبقاء حيوية النص قابلة للحياة

وأنت معي يعرق الصمت، يغروق

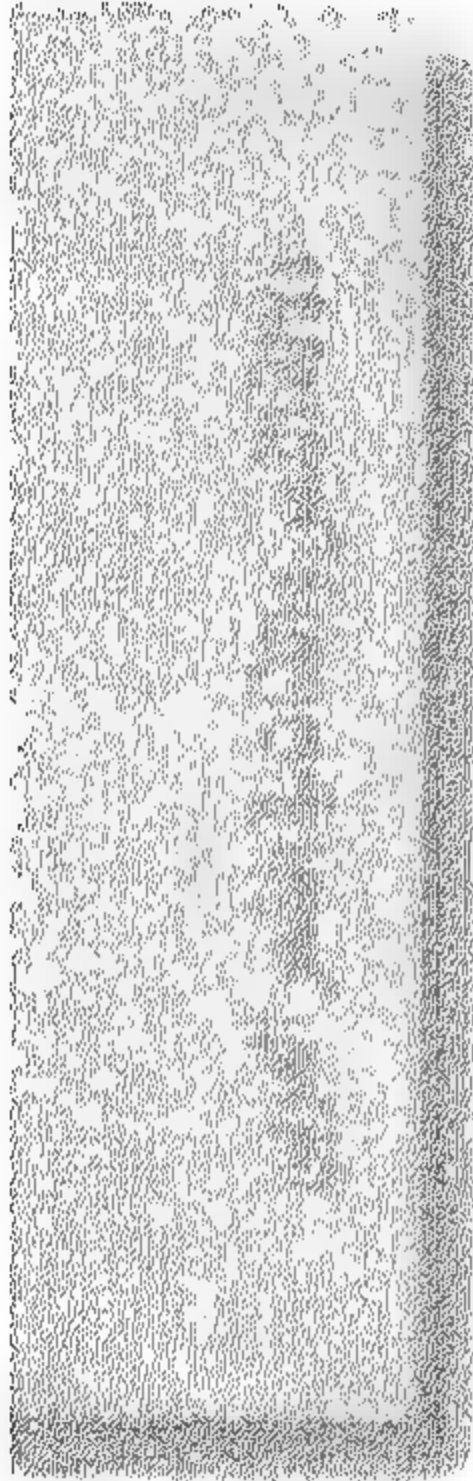
الصحو بالغيم، والماء يبكي ويبكي الهواء

على نفسه كلما اتحد الجسدان

ولا حب في الحب

لكنه شبق الروح للطيران

إذن منذ أن تطلق الذات الباحثة شرارة التكوين لنص محتمل، تتدخل الذات المطمئنة في مجريات السرد الشعري، تماماً كراوي الرواية، لا يظهر الراوي إلا لما في الصفحات المحبرة، ولكنه في السطر الأخير يفصح عن نفسه إفصاحاً غيبياً، من هنا نرى أن الذوات الشعرية في كثير من النصوص لا تلتزم بالترتيب البنائي الفكري للنص، خارجة عن سياق الكلام، في محاولة لتأصيل



النفس وراء كل جملة مفتوحة على احتمالات التأويل، ولكن الضابط المستأنس بنفسه وقدرته " الذات المطمئنة " يمتص هذه الفوضى، ويقدمها ظلاً لحكمته وقوة تأثيره.

واسألها: كيف جئت؟
تقول: أتيت مصادفة. كنت أمشي على شارع لا يؤدي إلى هدف قلت: أمشي كأني على موعد ربما أرشدتني خطاي إلى مقعد شاعر

في الحقيقة، أو أرشدتني إلى فكرة عن ضياع الحقيقة بين الخيالي والواقعي

وأخيراً عندما تستشعر الذات المطمئنة بأنها أصبحت متوجة على الاسم والمسمى، تعيد دورة الكلام إلى مبتدأها، لأن حقيقة النص الشعري واكتنازه على هذه الفضفضة الإنسانية لحقول المعرفة، وتوازنات الفكرة، لا يمكن لها الانفتاح على الداخل الشعري إلا من خلال دمج التابع بالتبوع، عبر قوة مؤثرة وجاذبة لا يملكها إلا الشاعر في المستوى القرآني الأول، والمتلقي في المستوى القرآني الثاني، وبينهما حقل من الدلالات التي تفرزها الذوات في مسيرتها نحو تشكيل نص لا يقوم إلا على مثل هذا الانفتاح التخيل للكلام.

(٢) كأنني أرى،

الفرائد العينية والمادية للذات

ما يمكن له أن ينسحب على بيئة الذات في طريقها إلى ما وراء الخبر، انقسامها إلى فرائد عينية ومادية، فعينية الذات شكلها الهلامي غير المستقر على هيئة واحدة، وماديتها جيلة الذرة التي لا ترى بالعين المجردة، والحديث عن ائتلاف الذرة الأنثوية مع المجهر الذكوري، هو حديث شمعي يكاد ينصهر أمام هذا الاصطدام الفراغي الذي يحدثه الفضاء الشعري بمراتبها، مرتبة الوجود، مرتبة التواصل، ومرتبة

التلاشي.

إن مثل هذا الواقعة بين نافذتين كلاهما نابضة وضاحية للفعل الشعري، قادرة على نسج الخط الدفاعي الأول للمفردة التي تسعى الذات لتحفيزها ودفعها إلى البوح بما لديها من علامات وقفية شعرية أحياناً، وسردية أحياناً أخرى، وكذلك دفعها إلى محاذاة الفعل المملوك الذي ينبض بين مساحتين، مساحة القراءة، ومساحة التأويل، فالفعل المملوك قائم على استحداث بنية عينية للذات، تتوَقَّر فيها شروط المصاحبة للداخل، فيما تقدّم الوقفة الشعرية جملة الفرائد التي تصطبغ المادية الواقعية التي يبنى عليها مقام اللغة.

من هنا تأتي جملة الفرائد ضاغطة على عصب النص الشعري، متحدة مع ذواته، حيث يغدو الفعل الإشاري ميداناً للتوفيق بين العيني والمادي، وبذلك ينسحب على مرابط اللغة، وأصول التكوين البلاغي، ووجهة النمو الاستشعاري للكلام، حتى في أشد حالات التكتّم الشعري التي تصبغ قصائد الشاعر عبد القادر الحصري في ديوانه " كأنني أرى ".

التكتّم الشعري هو من الفرائد التي يختصّها الحصري في مساحات التوزيع والتفريع اللفوي، ينهل من ظلالها ما يمكنه من فعالية قدرية الصورة وإنشائها إنشأاً لا يليق إلا بجسدها البلوري، تشف عن الغيرة

**عندما تستشعر
الذات المطمئنة
بأنها أصبحت
متوجة على
الاسم والمسمى
تعيد دورة الكلام
إلى مبتدأها**

البصرية، وتستقيم مع المدلول الحسّي، وهو بذلك يتفرد في نصوصه بإنتاج ما يمكن لنا أن نسمّيه " النصّ القيمة "، بميوله القيمي الذي ينجز الذات بإنشائها التراكمي، بعيداً عن التفصيل الذهني وانجراره إلى مساحات الحشو والنسخ.

تذكرت قلبي
تذكرت أني رأيتك
قلبي تذكر
تذكرت شمسك

عباد شمسك هذا الذي يعتريني
بروح يبللها النور،
أثم ما يتساقط من رطب الجمر
حين تغطين بالقبلات جبيني

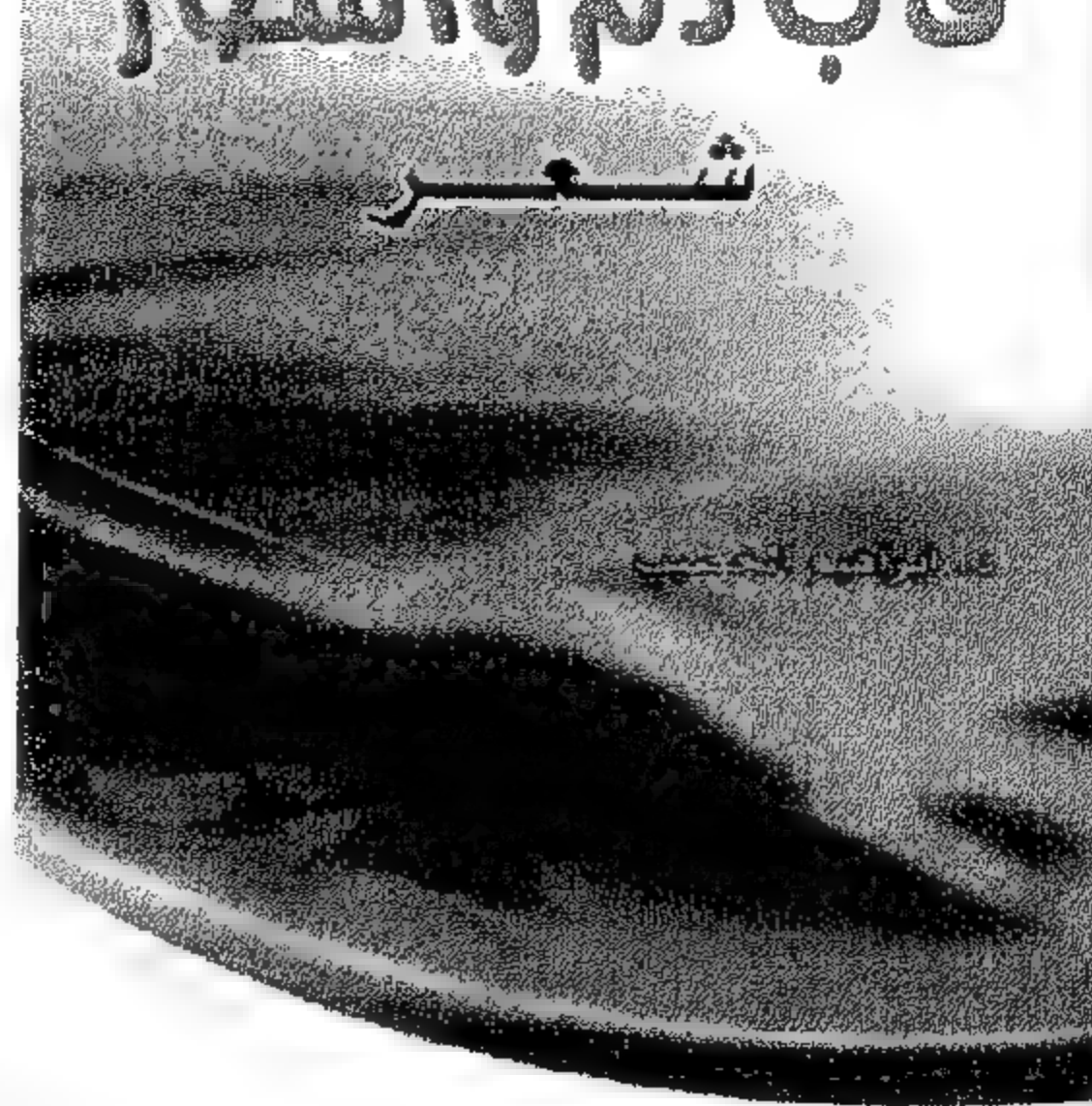
البحث عن الذات المطمئنة هو بحث مصاب بذكورة الكلام، لهذا تبقى اللغة متحمسة للولوج في عينية المعنى، معنى إنشاء الحقيقة، لتتوازن اللعبة الشعرية مع إنشائها القيمي، إذا جاز لنا أن نسمي التفصيل الذهني نوعاً من أنواع اللعب، فإذا ما استرسل راوي الفكرة بتفريع فكرته على النمط السؤالي للكلام، فإن عين الشاعر تعمق من شبكة الوعي، لهذا لا يريد لهذا التفصيل أن يسحب الذات من التجربة، رغم التقية التي يحدثها التمازج المادي مع فضاء الأنا سأنتك: لا تتركي حجراً نائماً وحده في العراء

ولا تتركي الأرض ترنو إلى زهرة وحدها في الإناء
ولا تتركي عاشقاً، ليقول: " كأنني
غريبك بين النساء "

ولا تتركييني
ونجد أن الشعرية المنتدبة عن الذوات، هي من أعمق الشعرية التي تتحدد من خلالها رؤية الأثر البلاغي الذي يستتطق اللغة من بعدها الكوني، فهي في صلاة دائمة للإيقاع بأكثر المسميات شفافية، فالذوات في أنساقها المادية لا تتعدى كونها حارس اليقظة الشعرية، اليقظة التي يراهن عليها في مساحات التوزيع والتفريع، توزيع النسق الكلامي، وتوزيع السياق الدلالي الذي يرتبط مع الأنا ارتباطاً

قَاب دَمٍ وَانْظَار

شعر



مكتبة لكل بيت



شعر

عينياً. نحن الحوريات المسحورات
المنسيات
وراء صخور الشيطان،
وخلف بياض الأوراق
نحن المسكونات بموسيقى الأمواج
وأجراس الأبراج
وإيقاعات المرجان الخالد في
الأعماق
نحن التشكيلات الأجمل
للفوضى
حين يهَمُّ التكوين برسم هيولى
الخلق،
فترتكب الأرتال،
وتضطرب الأنساق.

وإذا ما أسندنا حقيقة البحث
عن جملة القول الشعري إلى
الفرق التركيبي الزمني للذوات
في النصّ البصري، فإننا نلاحظ بأن
الذات الباحثة التي لا تتصل بالعملية
الشعرية، هي جذوة الانتقال من واقع
لم يعد واقعا، إلى واقع مُتخيل، مع
التأكيد بأنّ الذوات الشعرية هي
فصوص القطع والوصل للجملة
الاعتيادية وغير الاعتيادية في البناء
الشعري.

أقصّ عليه الأقاصيص عن أرخبيل
نجوم،
يجوس شواطئه بالقوارب بحارة من
سلالات قرطاج،
أو أرسلهم هانبل،
ليكتشفوا خطة للوصول إلى قلب
روما،
ولكنهم صادفوا في الأزقة،
بين النجوم نوافير،
ينحتها العنبر،
ويصنع منها صبايا،
يمسن،
كما قصب المصّ والسكر،
فظلوا هناك،
ولم يبحروا.

إنّ هذا الانسحاب الذهني إلى
ما وراء الذات الباحثة، هو صمّام
الأمان الذي يضحّ كل ما تحتاجه
الذات المطمئنة، من سلالات نصيّة،
تربّع في هيئتها شعلة الانكفاء إلى

تتصاعد جذوة اقتران الفاعل
بالمفعول، والمضاف بالمضاف إليه،
وحسب هذا المقام أنّه مقام مشبّع
بالغيريّة، غيريّة البنية والتصوّر،
يشي في كثير من محاوره بالدلالة
المحاريّة إذا جاز التعبير، وهو أيضاً
مقام لا يفتح على حال الذات
الواحدة بقدر انفتاحه على أحوال
الذوات، الذوات النصيّة المقترنة في
خصائصها المائية بما وراء اللغة،
وكأنّ اللغة هي التي تفتح على
رؤية الشاعر، تتلمّس مسببات هذا
الانفتاح، بدءاً من " أنا " الشاعر،
وانتهاءً بمحمول ما يقدمه النصّ
الوراثي التركيبي من حياة ظاهرة
في الدلالات الممنوحة للذات.

إنّ مثل هذا التصوّر البنائي
لحركة الداخل المناط به، تحويل المادة
من رقاع لغويّة تستند في هيئتها الأولى
على المنجز الذهني للفاعل، الفاعل
الكلامي، إلى حراك قَدري يمارس
فعالية هذا المنجز عبر استسلام
المفعول به لقدريّة الفعل الخارجي،
يقود النصّ الشعري إلى الانفتاح على
صيغة مفخّمة زئبقية الشكل، ومرفّقة
تهض بالذات المطمئنة.

هذا التصوّر يقودنا إلى ممارسة
الانفتاح على تحولات الذوات لنرقب
مُدْخراتها السببية، فكل فعل بنائي
للكلام له ما يوازيه من مسببات
الإضافة، إضافة الذات الفاعلة إلى
جاراتها المنفعلة، فتحن إذ نلمس مثلاً
حضور النار في ذاكرة الانكماش، إنما
نقيم حالة من التوازن بين ظهيرين
للذات، ظهير منفتح انفتاحاً بصرياً
على المادة، وظهير منغلق على حواس
هذا التصوّر البصري، لذلك نؤطر
سببية الانفتاح والانغلاق بظهير ثالث
هو إضافة المتخيل على الظهيرين،
لتبدأ قراءة الحضور من مقام "
وفُتحت أبوابه " وهو مقام مُدْخَر
افتراضي قادر على ضبط الفرائض
الشعرية التي يسعى الشاعر إلى
إقامتها لغايات الوصول إلى الذات
الشعرية المطمئنة.

تنفتح قصائد الشاعر أحمد

الداخل، بحيث تصبح هذه السلالات
منطق الطير بالنسبة للشاعر، وهو
في طريقه لتأسيس عالم توصيفي
لزمانين مؤتلفين بالفرائد، ومختلفين
بالموائد، نحو تأصيل شمس المعنى

أرى في كتاب المايا

حقيقة شمسي التي تسفر

أقليه موجة موجة كل يوم

كما تفلعل الريح والأبحر

فيضجوني أنّ هذي الحياة

تزخر بأسماءها والصفات

وتسكب غير الذي تعصر

هكذا يستحثّ النصّ الشعري
دلالاته العينية، عبر هذه الرؤى المؤتلفة،
والمخالفة لنوع المادة الزخرفة التي
يتكئ عليها الكلام، فهو وفي سياقه
التأملي للذوات ومرجياتها وأسمائها
وصفاتها، يعي تماماً بأن النتيجة حتماً
لصالح حقيقة المعنى وشمسه، ذلك
أنّه مقيم بالمطلق اللغوي، المحفوف
باللاوعي، والمصاحب للفرائض
الشعرية التي تشي بالطمأنينة
والأمان، لأنه المستودع الأزلي للذات
وتحوّلاتها.

(٣) لسان النار، *

مقام الذوات

في مقام اللغة المرن تبرز قيمة
الفعل الحدسي للكلام، وفيه أيضاً

الشهاوي في ديوانه " لسان النار " على جملة من الأخيلة السببية التي تقود النص الكلامي إلى تربيته القدرية، احتفاءً بالمقام الإنساني الذي ينشغل بمرايا الواقعة الشعرية، وهي بذلك ترتب سُلّمها التصاعدي عبر الترفيم الحسي للمفردة " اللينة " الأولى، لتجمل إيقاعات البناء الشكلي عبر وسائط الهالات الافتراضية للمادة، بحدود ما تسمح به الفرائض الشعرية.

لستُ المتهشم في إبريق من كلمات
لستُ أنافسُ

من وضع النقطة فوق النون
لستُ المأخوذ بقاموس الرمل
لستُ الذائب تحت لسانني
لستُ أنام على شاطئ دائرة
تاه المركز فيها

إن تفريغ الذات من حملتها الوقفية، هي النبتة الصالحة بالنسبة للشاعر، غايته في ذلك تحميل الجملة إيقاعاً سببياً يدخل من خلاله إلى مركز الرؤيا، كما أنه بهذا التفريغ يحدد منشأ الكلام، درءً من الوقوع بمطب السببية اللغوية التي تؤخر وتحجز الذات عن متابعة الصعود إلى ما يمكن أن نسميه، " سلّة المتخيل " المشحونة بطاقة قدرية من الانفعال الوقفي، وكأن كل ما يلي الذات من جمهرات بصرية محتبسة داخل الكلام هو وقفاً على ما تظله الفرائض الشعرية.

لستُ المذبوح كتينة شوق
تفرك عينيها في موسيقى الضجر
وتنعى طينتها
لستُ أواجه قمراً من صخر
ضيعني

وأضاع تواريخي
لستُ النائم في مطر لا يأتي
لكني أتبع — حذراً — غيمة
روحك

فالتقطي قلبي
سأؤجل قبوري بضع سويحات
كي أحياء فيك

وتحيا الذات قريباً من
المحذوفات، لأنها وحدها القادرة

على نبش أعماق الدافع القدري للكلام، إنها تؤجل بالمحذوفات كل ما من شأنه أن يستتر أمام سببية الوصل، لتصل بهذا الدافع القدري إلى صيغة " وفُتحت أبوابه "، لتبدأ عملية اختيار المدخلات النصية التي تساهم في تحويل المادة من رقاع لغوية، إلى حراك مشهدي.

المحذوف من الذاكرة
المحذوف من النسيان
المكتوب بشك في سيرة مائه
يبحث — حتى — عن شاهد قبر
في نهديك

الذابل في مجد الأمكنة الخمسة
لا يرفع كفا
أو يدفع حتفا
أو يأسر مشهد صورته في فيلمين
اثنين

يدويان بقاع بصائره.
هذه المشهدية التي تقودها الفرائض الشعرية، تتحسس موجباتها من لدن النفس اللوامة، فهي بتصاعدها الأزلي الداخلي الظاهري المحمول على الذات، تبحث وبأشكال مختلفة عن مسبباتها الوجودية، فهي ظاهرة للعيان، ومختفية عن الأعيان، تتقدم الوجود، كما لو أنها هنا في ظاهر الوضوح غيباً، وفي باطن الغموض شهوداً.

محجوب الفيازي

القصائد الأولى

في غرفة مجهولة
من نقطة سوداء في هذا البدد
أنت انتقيت نساءك
دخلت غابة ذكريات
ووضعت إصبع نارهن
في قلق الثقوب
حملت شمساً ماحقة
سوداء لا تمشي
مات عنها العارفون
ركبوا سفائنهم
إلى جهة الندى والصمت
فاركب سفينة ذاتك
لا ترفع شراعاً
فالموج موجك
والريح أنفاسك.

وعندما تصل وقفية الذات إلى مبتغى ما يتأمل الشاعر من مكونات لها ومخرجات تلقي ظلالها على الوجود الشعري، يبدأ بزحزحة فردية اللفظة، معنى وشكلاً، رغم انحسار الصورة في إطار واحد مكشوف، إلا أنه يعي أن الذات ما هي إلا ذوات منتشرة في أخايد مرآة الحياة، وهو مقام تصوّري غير مسبوق لا بالفعالية ولا بالإضافة.

أنا رافع صورتني في العراء
غير أن وجوهي عديدة
لا وقت لي في الزمان
فاقرئيني

أنا الحرف
الذي لم تلده اللغات
لم تكتشفه يد

إنه مقام وقفي للذات، مختزل في حرف، ومتعدد في الوجوه، قائم بظاهرية الكلام، وباطن في المشهد المعرفي، لا تسحبه الأمواج رغم صبوة رمل الشاطئ البصري، إنه مقام العودة، عودة الفرع إلى الأصل.

أعود إلى النص
كلما خذلتني يداي
أعود إلى التيه
كلما ضاق بيتي عليّ

وكما تعود الذات إلى الحرف، يعود الشاعر إلى المعنى، يبسط مقتنياته على بساط التأمل،

قريباً من ظاهرة الانفتاح، بعيداً
عن ظاهرة الانغلاق، انفتاح
الكلام على المبنى، وانغلاق المعنى
على أسماء يحزرها داخلياً،
ويقدمها قريباً للخارج المتحرك
في دائرة المسمى، لتؤسس الذات
وجودها الأثيري المحتفى به في
مقام الصعود.

إلى أين سيأخذني الباب المغلق
أبهزة كتف تتحرر أسماء
هل تهرب فاصلة من نقطتها
أوتنهذ سماء فوق دماغي
سأعود إلى الإيقاع
والى صمت موروث من أمي
سأحرزني من شوفانك
من أن تتكلم بروحي
إلى حرف
من إسمك.

وإذا كانت الذات في طريقها
لوعر تخاطب طوقها المرهون
بالعزلة، فإنها تكشف بلا وعي عن
مدخراتها الوقفية، ومع هذا تبقى
منشغلة إلى أبعد حد بتسليم الراية
إلى مثيلاتها من الذوات، أليست هي
مفصلاً من هذه المفاصل، ولكن أين
موقع " الأنا " في الذات، أليس في
البنية القائمة بين مجموع الذوات
المتخلقة في النص، أو في الخواص
العائدة إلى النص.

ماذا تدخرين سوى حرف زاد على لغة
الأسلاف

فمات وحيداً في عزلة

لم يسعه النثر

ما من أحد يعرف أينك

وأين الإسم الأعظم؟

أين شجيرة عطرك في الأرض

أين أنا منك؟

وفي الخطف الشعري المنسوب
إلى هيئة المتكلم، ترقم الذات الأسئلة
وترقبها، لتستدل على ذاتها أولاً،
ثم على مثيلاتها، ثم على " الأنا "
الشعرية، وفق ما تشترطه الفرائض،
لأن في ذلك خلاصها من المعطى
الذهني، وانتقالها إلى عالم الخواص،
أو خاصة الخاصة حسب التعبير
الصوفي.



عبدالقادر الحصني

كانني أرى

شعر

في هذا الاتجاه تظهر الذات
وكأنها مسلك تنويري للأنا
الشعرية، فهي وإن اتخذت مسلكاً
مغايراً لما يريده المقام، فإنها تبقى
على تماس مع النص الكياني
المتخيل، لهذا ما عليها إلا أن
تستسلم للأنا القادمة من أعماق
اللغة.

صدقي لغتي
فإن حروفها خلقت
لما فتحت بادية الحقائق.

وهكذا تتلاشى الأنا، ويتوزع
ضمير المقام في قدسية التحولات
التي تطرأ على النص الشعري
الموقوف ضمناً على الحرف،
هذا الحرف الذي به يقام الوجود
النصي.

صرت لا شيء

ربما خيط ضوء يفك طلاسم
عرشك

أو نقطة من مياه يقاس الوجود
بأسرارها

توزعت فيك

تناثر جسمي

لما تنزل حب علي

وفي مقام الذوات تظهر الذات
بأسمائها العشر، الباحثة، اللاقطة،
المستوعبة، المختزلة، المنتجة، الدافعة،
المتصلة، المراقبة، المشاركة، والمطمئنة،
وهي منطيات النص الشعري " الملكوت
"، لتقف في معراجها التخيلي على
حد الحرف ومؤسساته.

عشر سماوات

هي لك

هي مهر لسانين

اشتاقا تاقا

راحا في ملكوت الله.

(٤) القصائد الأولى: x

احتفال الذوات بالسياق الخطاب

في المقام المعرفي للذوات تنهياً
اللغة لإبرام صفقة توفيقية بينها
وبين الخطاب المعرفي، لقربها من
العين اللاقطة لأصل المعطى الذهني
الذي تنفرع عنه قيمة الأشياء، وهي

قالت:

كل محب مشتاق

وأنا اشتقت لأن أعرف

أين أنا مني

قالت:

أخبر ذاتك

أن اسمي يطلبك

تحير فيك

صلّى في الحاء طويلاً

ذاق المحو

وراح.

وهنا تدخل " الأنا " الشعرية
لتفصح عن أخبارها، ليس خوفاً
على الذات من التلاشي، ففي الوقف
الشعري ليس للذات مكاناً ولا جغرافياً،
ولكن لتنمو الذوات من نقطة واحدة،
باتجاه المتغير الذي يقدمه النص في
مسالكه وممالكه، وهو مقام حيادي
غير مرهون بالانسجام والانقسام
الذي يحدثه عادة المتغير اللغوي في
بنية المتخيل.

باسمي

سأضحى

كي أنقذ صوتك

من سكن الذبح

سأسرق من قبر الشعر قبوراً

كي أحيي في الحرف

أزوج سر الكيمياء بحرف من إسمك

بذلك تحدّد مسبقاً رؤيتها الشعرية، وتجلياتها الخاصة للعصب الفكري، المنهل الطبيعي للحراك الشعوري تجاه كافة مدخلات المحيط الإنساني ومخرجاته.

وفي مجموعة " القصائد الأولى " للشاعر محجوب العياري، وهي مجموعة تضم الدواوين الثلاثة الأولى للشاعر، وهي " تداعيات في الليلة الأخيرة قبل الرحيل، حالات شتى لمدينة واحدة، وحرائق المساء.. حرائق الصباح "، تتضح معالم المقام المعرفي للذوات من خلال الإفصاح عن منبت كلّ ذات على حدة، في جملة تعترض السياق الذهني للخطاب، جملة تتحرك وفق ما تؤسس له الذات المستوعبة.

وفي هذا السياق المعرفي لدوران الذوات في الذات المستوعبة، تتحرف اللغة عن بؤرة التمايز، تمايز الوعاء الحاضن لها، " السرد الشعري "، والذي يتعدّى كونه خطاباً معرفياً دالاً على حركة تنويرية، إلى خطاب تنبؤي قادم من أعماق الوعي بأهمية سرد الحركة الشعرية كما تلتقطها الذات المستوعبة.

الغامض الأزرق

الأزرق الأزرق

والمرأة الموال

جاءت على مهل

في ثوبها الأبيض

الأبيض الأبيض

حلت ضفائرها

واستسلمت وردة.

إنّ السرد المعرفي في المقطع السابق يؤكد في البنية الأسلوبية للتكرار الذي يسعى من خلاله الشاعر لجسّ نبض الخطاب المعرفي للذوات، ذات الشاعر، ذات النص، وذات المتلقي، يؤكد على استحضار الحركة الشعرية التي تعمم تجلياتها البصرية على أقل عدد من المفردات التي يظفر النص من لدنها بمساره التنبؤي، فحركة اللون ما هي إلا إشارة دافعة للانتقال بين وجهين للمعرفة، وجه ماضوي يتمثل بالخطاب، ووجه استشراقي

يتمثل بقدرته على استيعاب اللحظة وتميرها عبر أشكال شعرية مختلفة.

نضب السراج

ولا قبس

لكنما لا تبتس

فدماؤنا تكفي

لينهمر النهار إلى الأبد.

المعرفة بأهمية الحركة الداخلية للذات المستوعبة، تقود بالتالي إلى تدوين معطيات ما ينجم عن شعرية النص من فضاءات معرفية، فضاء كياني ضابط لكل توترات النفس، وفضاء تنويري قادر على حمل شعلة الانقياد لهذه النفس، وفضاء تنبؤي يجسّر الهوية بين الخطابين، الشعري والمعرفي، لإمداد النفس بما يجعلها قادرة على إيقاد شعلة النص كلما خبت.

يمرّ على بائع للجرائد

يفتش في صفحة الميتين

ينقب بين الأسامي

وبين الصور

ويغرق في صفحة الميتين

ولكنه منذ عشر خلّت

لم تصادفه صورته

أورأى اسمه بين كلّ الأسامي

لذلك يبدو حزيناً

حزيناً

حزيناً

إنها صورة الخطاب المعرفي التي تتحرك في سياق الرؤية الخاصة بالذات، رؤية واقع النص المشدود إلى وجهه التنبؤي، إذ نلاحظ أن السرد الشعري يخبئ خلف مقامه المعرفي،

المعرفة بأهمية

الحركة الداخلية

للذات المستوعبة

تقود إلى تدوين

معطيات ما ينجم

عن شعرية النص

من فضاءات معرفية

مقام شعرية الكلام، " الناس نيام حتى إذا ماتوا انتبهوا " في محاولة لتمرين الذات على القفز فوق المعطى الكلامي، لتحقيق حالة بصرية للمتلقي يقف إزاءها مشدوداً إلى عنصر المفارقة الذي ينتجه تراخي الخطاب المعرفي.

خطاً مقامك، فارتحل

غير مكانك، وارتحل

أشرع لموج البحر صدرك، واغتسل

مما تعتق فوق روحك من غبار

فالمدائن غيروها

كم غيروك وغيروها

فابتعد

خطاً مقامك فانتجع لغة الرحيل

ولا تعد

وفي التصاق مرحلتي الخطاب، التنويري، والتنبؤي، تشدّ وتيرة انبعاث اللغة من محفظة " أنا "، ليهدأ السرد في محاولة ليتبوأ مكانة أخرى، غير لمّ شتات التفاصيل وكتابتها، مكانة الإصغاء، لهذا يبدأ في التقاط ما هو خفي عن العين المشاهدة، مستنداً على أذن واعية لكل ما يدور داخل الذات المستوعبة.

تباركت، اسبغت من نعمتي

من جميلي عليكم

وأطعمتكم بعد مسغبة

فاشكروني

وإذا كنتم البائسين الأذلة

يفشاكم الرّوع في كلّ آن.. فأمنتكم

ثم ناديت أن مشرع بابها جنّتي

فادخلوها

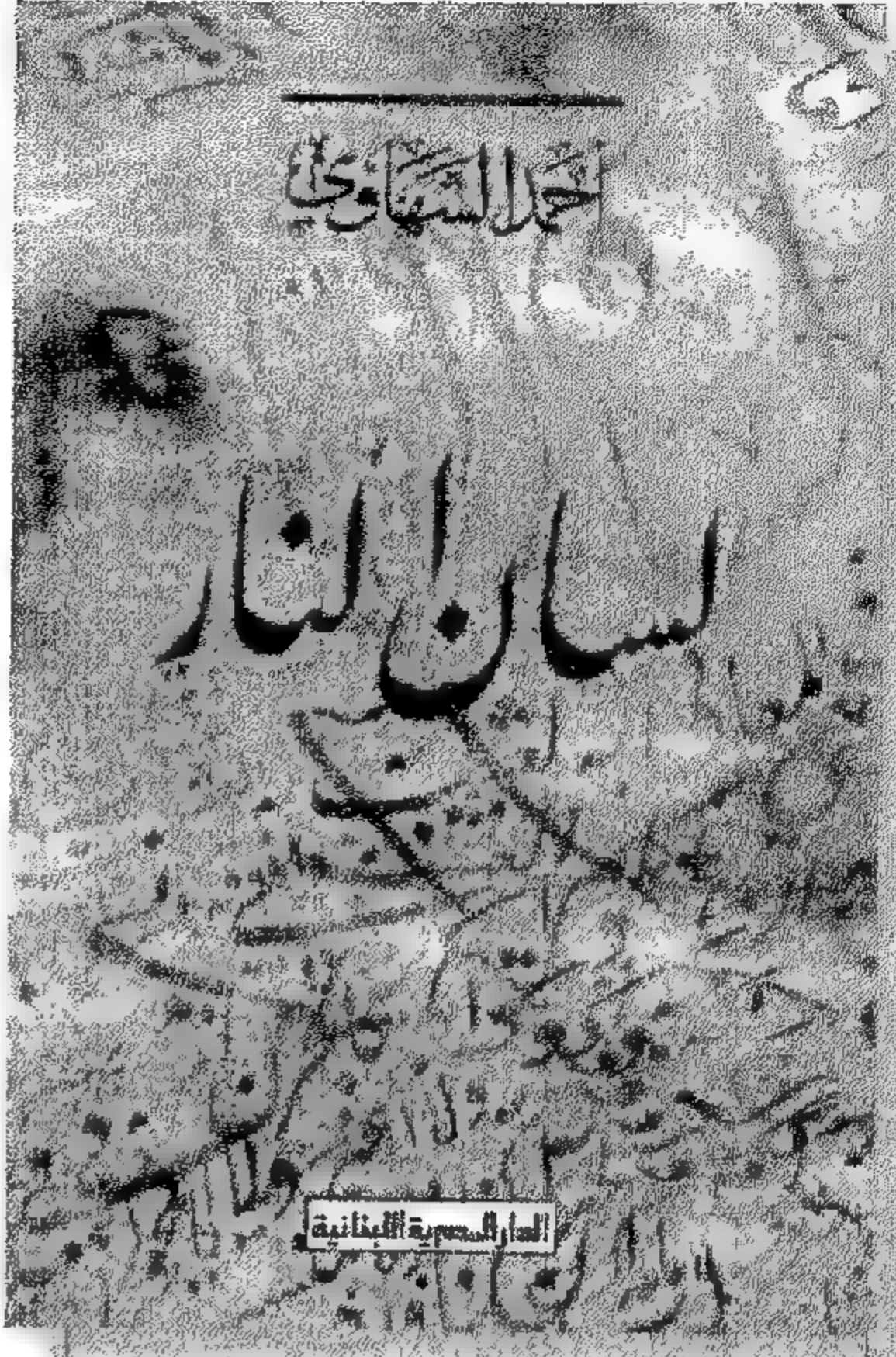
إنّ مثل هذا الانبعاث الصوري لقراءة الخطاب، يحمل في طياته مآل الذات وقدرتها على تخطي أرخبيل الكلام، فهو في أتون محرقة الجمل إذا جاز التعبير، يحثّ المخيلة على الاصطدام مع واقعها الشكلي الرقمي الذي ينسل بطيئاً من الإيقاع المفتوح على اللغة، إلى الإيقاع المرتبط عضوياً مع المتخيّل الحركي للغة.

باقية من غبار

بيدر من ذبول

والضفاف العتيقة

يا طفلة غيّبتها الليالي شتاء



— خرافية عينها —
يا التي لا تُسمّى، الضفاف العتيقة
ما أنصفتني
ولا النورس المستهام اهتدى
أو هدتني الفجاء التي تنزلين
الرياح
في صورة القصيدة وتعاضدها
مع الفضاء البيئي، يسعى العياري
إلى نقل الثقل الكلامي من حالة
الثبات، إلى حالة خلخلة السياق
الخطابي، لتركن الذات في جملة
الخفاء الشعرية التي تظهر فجأة،
بعيداً عن فضفضة اللغة وانشدادها
لمجريات الخطاب
تكسر حنيناً
تمزق
تهشم كلوح الزجاج.. استقم
فوق صحرائنا برعماً
تعمد بنار القصيدة حدّ التجلي
كن العاشق المدمن الفوضوي الذي لا
يتوب
انبجس نبع ماء
أو فكن مثلما تشتهي
إنما
إنما
لا تكن مثلهم
إن معرفة الذات بمجريات
الخطاب في سياق السرد الشعري
الذي تفرضه هيئة المتكلم، "الأنا"،
أو "الراوي"، أو "الصورة المشخصة"
من فعل القول وسياقه اللغوي،
هي أهم ملحقات الذات في بحثها
عن المعنى المكشوف، المكشوف حدّ
التمازج الواضح تحت ظلال شمس
المعرفة، بما تريده هذه الهيئة من
السياق.
هي المرة الألف
تفجاني هذه الفاتنة
هي المرة الألف
أسحبني من فراشي
وأسرقني من يدي زوجتي النائمة
وللمرة الألف
أنل في حياة اللص مستتراً بالتخفي
إلى حيث مخدعها
هذه القاتلة.
يبدو أن احتفال الذات في سياقها

الخطابي، نتيجة حتمية لمعرفة
حركة الذات، فالذوات هي تابعة
على المستوى البنائي، وفاعلة على
المستوى القرآني، ولكن الشاعر في
سياق الخطف البصري، والعصف
الذهني، الذي يمارسه في حدود
النص وخارجه، يؤكد حقيقة واحدة،
هي البنية الواحدة للذات متصلة
رغم تعددها، ورغم انبعاثها في ذوات
متعددة.

٥) "قاب دم وانتظار"

الذات وأثرها الداخلي

تحتل القضية المركزية للأمة
العربية "قضية فلسطين"، مساحات
واسعة في دفع الشعرية العربية
إلى أقصى تجلياتها، فلا تكاد تخلو
تجربة شعرية عربية من نبض الإيقاع
السريع الذي يسري في أوردتها، حتى
تلك التجارب المفتوحة على التجريب،
والتأصلة في أعماق الفلسفة الكونية،
فهو وإن انتقلت إلى فضاءات مشحونة
بالمراوغة، إلا أن رمح القضية سرعان
ما يطل برأسه، ولو من بعيد.

وقد أعطت هذه القضية خطاباً
واسعاً في إطار البحث عن متلازمات
زمكانية، لنلحظ حراك الأسطورة في
ثبات النص المعاصر، واللجوء إلى
القناع لمسح طاقة الرقابة، واستحضار

الأندلس بكل ما تمثله من نقاط
قوة وضعف، والهروب إلى الماضي،
لإعطاء الذات قوة إضافية، تحيط
بما أمامها من لهاث.

إن مثل هذا الغنى الذي تمثله
القضية المركزية، كان منبعاً حراً
وثريراً، استطاع من خلاله الشاعر
العربي، الولوج إلى ميكانيكية
البحث عن خطى جديدة، تساعد
في مسيرتها تطوير الخطاب
العربي في ملازمة الخطاب
الشعري.

كما أن القضية وازنت في
مفرداتها ما بين خطاب الداخل
المستند على فعالية المقاومة، وما
يصطحبها من خطاب مباشر،
يتجلى فيه مقام التحرير،
وبين خطاب الخارج، المستند على
فعالية الحس الجوهري للهوية، وما
يصطحبها من مرايا قابلة للمعالجة
اللغوية.

ديوان "قاب دم وانتظار" للشاعر
إبراهيم الخطيب يعدّ حالة متقدمة
للمزاوجة بين خطاب الداخل والخارج،
فهو من جهة مثال حي، يصعد في
قنواته، فعل المقاومة، ويتابع مجريات
الأحداث عن بعد جسدي، وقرب
روحي، ومن جهة أخرى قارئ جيد
لكل مراحل تطور التجربة الشعرية،
في خطابها الجديد.

تتعمق مفردات القضية في تجربة
الشاعر من ديوان لآخر، وفق رؤى
تمده بالمخيلة، مدّاً جذرياً، يتمثل تدرج
أطياف قوس قزح، من حيث الاستناد
على فضاء اللون الأول للخطاب
المباشرة، وما يترتب عليه من فهم
لمعجمية اللغة، والولوج في حضرة
اللون المياغث للخطاب الجمالي وما
يترتب عليه من إزاحات لغوية.

لا يستوي الكون على جراحنا
والحق ظالم مظلوم

تعال نوح عن جبين الشمس
كل هذه السحب

والحق لم تزل تذكره السماء

تعال نبسط بيتنا موائد الجراح

تعال نطرح السلاح

نراجع الهموم والغيوم

نقتسم التجوم

فإن أبيت أن تكون غير النار والسكين
فلتكن الجحيم

يستدعي هذا الخطاب الشعري المباشر، قوة حضور للمفردات التي تقرر إخفاء الحراك الشعري ما وراء المعنى حيث لا طائل أمام هذا النسق الإسترجاعي، من الضغط على عصب اللغة، بيد أن هذا النسق يجيء ضمن دائرة الاستدلال على وفرة المعطى، من أجل إقامة علاقة نفسية بين النص والمتلقي.

رأيت مجندة تزرع الديناميت

على باب مدرسة في رفح

فكيل الصغار طفح

وجرافة تحصد البرتقال

لأن الفروع تخطت على عادة الشجر

العربي

وراحت تسوي البيوت مع الأرض

حيث تطاول أبنائها من وراء

النواهد

وبعد أن يطمئن الخطاب المباشر،

على قوة الارتباط بينه وبين المتلقي،

تتجسر المفردات الطللية في النص،

لتتشكل وفق منظور جديد، يسمح

لها أن تزاو مهنتها الجمالية،

ولكن بعد أن تكون أفرغت حمولتها

من المدلولات، التي تساعد على

الكشف عن حقيقة المسمى المختفي

ما وراء المعنى.

موجزة لغة الانفجار

والتفاصيل لغو الخلي

استواء المخدة في الوجنات

الجبين على الكف، اتكاء بجانب أول

سيجارة

عابرة في الشفاه، رذاذ ينقط في

حمياً الحوار

جفون تنام على موجة الليل

التفاصيل ريش الشroud البعيد

إن شعرة القضية في مفصلها

الحقيقي، تكمن في البحث عن

التفاصيل لتقرأها، لا لتكتبها، وهذا

ما يرصده الخطاب التبادلي بين

الداخل والخارج، الداخل المستتر

والملازم لدائرة اللاوعي، والخارج

الظاهر المنطوي على الجرح، والملازم
لوعي القضية.

جن ليلى وساورتني شجون فتعالي
نحكي علينا جنين

عن ليالٍ عشر ولا تدع شهرزاد أو
يدعيها الجنون

واسفحها ثمالة الكأس دوني قد
تماديت والتمادي مجون

حاضري لم يعد يضاء من الماضي
ويابي إلى غدي لا يبين

واقع في خطوط كفي وسقفي لم
تدغدغ قلبي وعيني الظنون

أي انقلاب هذا الذي يحدث في دائرة
الوعي، وأي موازين تلك التي تحكمه،

والخطاب ما زال في أوج عنفوانه
النصي، هل هو انقلاب شكلي يستحث

المفردات لتشكّل وفق ما تراه اللغة أم
المعنى، أم أنه انقلاب تستدعيه قوة

الخطاب الشعري الإيحائي الذي
يضغط على بنية الرؤيا لنلحظ مسيرة

الانقلاب اللغوي.

أعطني أيها الوجد صبراً جميلاً
أعطني قمراً يؤنس نافذتي الضالعة

بالانتظار

سلحفاة تتسلق زمني الصديء
هامشاً ينأى عن الفاصلة

بياضاً بخريشة مقنعة
غراباً يطوف ويسعى

في المقطع السابق نلحظ مدى
حراك الخطاب المباشر المتجه إلى

فاصلة الانقلاب، فهو يبدأ بالنقر
على التفاصيل نقراً خفيفاً، سرعان

ما يتحوّل هذا النقر إلى إيقاع
متحرك، ينمو فيه عصب اللغة وهو

يبحث عن البدائل.

فتيلك لو يصل الليل بالليل
لكان للشجوم وشوشة أخرى

وكان القليل المقليل
ظلاً بلون وشكل

طيلاً له رائحة
ولكن الأصابع انقبضت بلا فرصة

سانحة

حملت نفسي علي
لم أحمل الكهف أو أنني لم أزل

أحمل الحاضر البارحة
إنها بنية الرؤيا في الخطاب

الشعري الذي يمهّد له الشاعر
بالتفاصيل الساخنة والمرئية، ليلج
باب المغامرة في قلب المتصورات،
وإخراجها عن طوق ماهيتها، تحكمه
زاوية التخيل التي تمهد بدورها
للقضية، لكي تكون منتجاً معرفياً،
لا يستكين بسكون الحال، عبر هذا
الرسم، وفي متاح ما يقوله الواقع،
وما يحمله الخطاب من معرفة، نجد
أن المحرك الرئيس للانقلاب الذي
يحدث في مسيرة المفردات وما تنتجه
من رسم للواقع، وما تحتكم إليه من
متخيل، هو شعرية القضية، في بحثها
عن المشاركة بما يجري، وصعودها
إلى أنسنة التفاصيل، وبثها في قنوات
الاتصال الموصولة بالإنسان والأرض
والملكوت.

وبعد:

فإننا أمام هذه الواجهات "الذوات"
وقفنا متلمّسين جملة المفاتيح التي
يحملها النص الشعري، ووفقاً لها،
استطلعنا الكشف عن وجهة الذات
وتفرعاتها، وخلصنا في البحث
إلى أنه كلما احتوى النص الشعري
بإيقاعاته المختلفة "الفكرة والجنوح"
على سُلّم هذه الواجهات، فإننا عندئذ
بمقدورنا أن نتعامل معه كنصّ منجز
ناضج يحملنا معه في سفره إلى
المراد الداخلي للحواس التي تتحفّز
لالتقاط الجماليات التي يحتويها
كشفاً أو موارد.

* شاعر من الأردن

- المراجع
- × كزهر النور أو أبعد محمود درويش
 - × فلسطين منشورات رياض الريس ط ١
 - × ٢٠٠٥ م
 - × كأي أرى عبد القادر الجصني سورية
 - × منشورات اتحاد الكتاب العرب ط ١
 - × ٢٠٠٦ م
 - × لسان النار أحمد الشهاوي مصر
 - × منشورات الدار المصرية اللبنانية ط ١
 - × ٢٠٠٥ م
 - × القصائد الأولى محبوب العياري تونس
 - × ط ١ ١٩٩٧ م
 - × قاب دم وانتظار إبراهيم الخطيب الأردن
 - × رابطة الكتاب الأردنيين ط ١ ٢٠٠٦ م

اضاءة

دقيقة فقط....

د. راشد عيسى *

قال صاحبي الملوّع ابن الملوّع:
تلك امرأة ما أكثر الحياة فيها !!
كلما رأيته أيقنت أنني لن أموت، لكانها حقنني بماء الخلود المقدس تماماً كما كانت تفعل إنانا وإناهيتا وسائر إلهات
الخصب والمطر في أساطير الشرق العظيم.
أراها من بعيد فأشبهق كنبح مختنق في صخرة منذ مليون عام، وأراها عن قرب فتعود إليّ طفولتي، وأشعر أنني
طائرة ورقية في سماء زرقاء صافية وأنني أركب في أرجوحة على شجرة الحلم العالي. وعندما أحدثها تتبادل حواسي
وظائفها ومواقعها، وأضيق مني فلا القلب قادر على تهدئة شلال النبض، ولا العقل مستطيع أن يمسك بخيط
الحكمة. ويعتريني ذهول صوفي حزين مثل برعم يتفتح للتو. عندما تغيب عن عيني يومين أتذكر صوتها فأسكن فيه..
صوتها مأواي.
امرأة ذات كينونة غجربة.. إذا ابتسمت فلا أحتاج لأصدقاء وحدائق وغابات، وإن صمتت رلت عصفير روي أغانيها في
معبد اللوعة.
فساتينها مزركشة بألوان لم يكتشفها الرسامون بعد، أرى موجة لونية حمراء في قميصها فسرعان ما تنزاح عن
معناها إلى معنى سرّاني عميق، وأتأمل رشقة لونية خضراء فتتحول عيني إلى حقل سنابل أخضر، امرأة يتدلى من
عنقها قلائد من الأيقونات وخرز الجن والإكسسوارات الرشيق.
امرأة خارج مفعول الزمن، يخجل منها العمر فيتوقف عن المرور بها، ولذا فهي مشمسة بالصبا الدائم، والربيع الذي
لا يذبل، أما المكان الذي تكون فيه فيتحوّل إلى طفل يلعبها ويمزحها ويتحرش بأنافتها وعذوبتها، فكل مكان لا تكون
فيه يحزن فيمرض فيموت.
لو أجلسوني على شاطئ أجمل بحر في أجمل مساء وبجانبني أروع فاكهة وأعرق نبيذ مستمعاً إلى أجمل سمفونية
ومتناولاً ألد الطعام دون حضورها لما نظرت إلى كل هذه الأطايب والملذات، ولكن لو كنت معها في غار، في أقصى جبل
لكفنتني كل لذائذ الدنيا، فهي امرأة تختصر جمال الواقع ودهشة الحلم وتلخص معنى الحياة.
شالها شرشف غيمة صيفية ساهية، حذاؤها مزهرية، وقع خطاها معزوفة قطرات المطر وهي تنقر زجاج نافذتي.
عندما تسألني عن حالي: أظاهر بالتماسك مثل جبل يمور في داخله بركان خجول.
أتعبد الاختفاء عن ناظرها لأجرب مدى قدرتي على نسيانها أو إزاحتها قليلاً عن باب روي فأرى صورتها في مرآتي
وظلها حولي وصوتها في قصيدتي، وكلما وضعت رأسي على الوسادة لأنام رفعت مرات خشية أن يؤلمها ثقل رأسي
فهي لا شك نائمة في وسادتي.
لطالما خفت عليها منها، من كثرة ما فيها من مسرات، أخاف أن تحسد نفسها، فبعض الياسمين يغار من لونه
ورائحته، ولطالما أيضاً سألت ذاتي: ماذا أريد منها؟ فأجيب:
لا شيء سوى أن أراها فيزداد حبي للحرية والعدالة والجمال والحق والخير فهي الإجابة الواقية الكافية عن سؤال الحياة..
إنها الحياة نفسها !!
قلت لصاحبي: بعد هذا كله.. لا أصدق أنك لا تتمنى أن تمتلكها..
قال: حسبي بأن أراها بكامل عذوبتها وأمومتها وأنوثتها وأزدهارها فأشعر برضا الرب عني.
قلت: هل أنت معجب بها إعجاباً أسطورياً؟
قال: لا
قلت: هل تحبها؟
قال: لا
قلت: إذن ما سبب كل هذا التفاني والتماهي والجنون بها؟
قال: الإعجاب بها لا يكفي، وأن أحبها لا يكفي.. أنا أموت فيها عشر مرات في اليوم لأعيش دقيقة فقط.

يقول فيها د. جابر عصفور "رواية فضيلة الفاروق ليست مجرد رواية عن الإرهاب الذي يقع على الأبرياء باسم الدين فحسب وإنما هي رواية عن المرأة الجزائرية التي لا تزال تعاني - كالمراة العربية - القمع والتمييز في مجتمعات ذكورية متسلطة، تعلن غير ما تبطن، لا تكف عن النظر إلى المرأة بصفاتها عورة أو كائناً أدنى قيمة من الذكر الذي هو الأعلى دائماً والأفضل في كل الأحوال. والعلاقة بين القمع الاجتماعي الواقع على المرأة باسم الأعراف الجامدة والتقاليد البالية والعنف الوحشي الممارس عليها باسم الدين" ويضيف مؤكداً جمالية الكتابة عندها "وأتصور أن اللغة المفعمة بالشاعرية - في أحوالها الذاتية - قد أدت دوراً بالغ الأهمية في سياقات السرد في رواية فضيلة الفاروق، فقد خففت من وقع العنف على القارئ من دون أن تميّع شعوره به".

اختارت أن يكون لبنان مقراً لها

مع كارمن الجزائرية

الروائية فضيلة الفاروق لعمان: نصي هو بصستي أنا دون تزيف ودون رتوشات

حاورها: كمال الرياحي *

كل شيء قيل لك أنه محرم، حاول أن تفهمه، وحاول أن تفهمه. اخترقه. حينئذ قد تأتي بشيء جديد يكون إضافة إلى ابداعنا الذي نبحث عنه. ولكن دون حرية لا ابداع، ولا ابداع لا يأتلف مع الخوف. إذا أنت كلما كتبت عبارة خفت وفكرت في شطبها، فإن كتابتك لا تستحق أن تقرأ."

على هدي هذه الفكرة التي فصل فيها جبرا ابراهيم جبرا علاقة الكتابة بالتحريم تسير قافلة من الكتاب العرب الذين آمنوا بأن الكتابة احتجاج واختلاف وابتداع. وفي هذه القافلة عثرنا على ضيفة هذا الحوار:

هي كاتبة جزائرية متمردة، اختارت أن تكتب دون هوادة كل التفاصيل المحرمة، امرأة كاتبة تلحق جرحها بقلمها المر لتكتب أوجاع الأنثى وترتق ثقوب الوطن البعيد وتلملم بالحب ما بعثرته سيوف التطرف، التقطت ظاهرة الاغتصاب التي تعرضت لها نساء جزائريات في سنوات المحنة لتكون مدار روايتها "تاء الخجل".

قيل فيها الكثير فهي إما مدانة في نصها جمالياً ومضمونياً أو هي ممدوحة بجراتها وشعريتها. آراء تتضارب حد التهاور الصارخ بين نقاد عرب كبار يحترق القارئ أيهم يصدق!!!

فضيلة

وما يريد الطيب الحديث وما يريد البرتو مورافيا وهنري ميللر، تعالت الأصوات من كل الجوانب الحياتية لنا، تكاثرت الجرائد والصحف والمواقع الإلكترونية والتيارات الفكرية والدينية ونحن بين أولئك وهؤلاء في خط التماس، نكتب والراجحات تنهال علينا بسيل من المعطيات النظرية، نحن ضائعون ونصننا يمسك هذا الضياع.

ما عاد عندنا شيء اسمه تابو، ومع هذا لم نتعمق في كل شيء

أصبح بإمكاننا أن نتحدث عن الجنس في القنوات الفضائية، وهذا شيء لم يحدث منذ عشر سنوات مضت، نحن نكسر التابوهات ولكننا لم نصل درجة الإقناع لتغيير المجتمع مشكلتنا ليست مشكلة مثقف بل مشكلة مجتمع، مجتمعنا يعاقب، وعقابه يتجاوز أحيانا مقاييس العقاب، إنه يحكم عليك بالموت أو بالطلاق من زوجتك أو بدفع كل ما تملك تعويضا لانتهاك حقوقه المعنوية... يبدو الأمر غريبا لدينا كمجتمع مسلم نتعلم فيه أن لا نخاف إلا من الله وأن لا سلطة لمخلوق علينا بوجود الخالق سبحانه وتعالى ومع هذا يمكن لشخص من "آخر الدنيا" أن يرفع على أي مثقف قضية تفريق بينه وبين زوجته بحجة تكفيره ويرضخ القضاء لذلك؟؟؟ ألا يبدو مجتمعنا هشا مخترقا؟ أليس الطلاق بين الزوجين مسألة تخص الزوجين؟ ألا يبدو الأمر غريبا أن زوجات يطلبن الطلاق منذ أكثر من عشر سنوات في المحاكم الشرعية ولا يحصلن عليه وبسهولة يأتي أحدهم في قضية أخرى مدعيا أنه "صوت الله على أرضه" فيرفع قضية على زوجين ويفرقهما؟ هل نحن أمة لها قانون ومشروع؟

لقد فقدنا الثقة في القانون وفي الدولة، ولهذا لا يجب إن سكنت مثقفينا عن الحق فالمجتمع من يريد ذلك...

بالنسبة لنصي أنا أبوح بصديق فيه، نصي هو بصمتي أنا دون تزييف ودون رتوشات، وفي الحقيقة أنا أرفض كلمة "جنون" التي استعملتها في السؤال، لقد منحني الله عقلا وذكاء كافيا لأستعمله في كتاباتي، لا أكتب في حالة سكر ولا في حالة تخدير،

الآن من فن الرواية" عبارة لكونديرا من وصاياه المغدورة حضرتني وأنا أقلب أوراقك. أسألك من خلال تجربتك هل تعكس الرواية العربية اليوم هذه المقولة؟ وهل استطاعت الكتابة الروائية العربية أن تمتلك حرّيتها كاملة دون تابوهات؟ كيف تتعاملين مع نصك؟ هل تضعين خطوطا حمرا أمام تخيلك وخيالك أم تركبين صهوة الجنون والعدول وتشقين طريقك السريدي بثورة كارمنية-نسبة إلى كارمن لميريماي؟



فغادرت الجزائر في التسعينات لتبدأ رحلة إبداعية حافلة بالنصوص القصصية والروائية. هي فضيلة الفاروق الإعلامية الجزائرية التي حطت رحلتها في فن الرواية بعد تجربة القصة القصيرة التي ضاقت بعواملها المزدحمة بالحكي.

في هذا الحوار نتحدث فضيلة الفاروق صاحبة: "لحظة لاختلاس الحب"، "مزاج مراهقة"، "تاء الخجل"، "اكتشاف الشهوة"، عن الألم والارهاب وعن معاناتها في اجترار اسمها الأدبي والإعلامي وتقف عند خطورة الفكر الذكوري على الإبداع وتؤكد خصوصية الكتابة النسائية وترى في محاولة تنميط الأدب وتوحيده محاولة لطمس هذه الخصوصية

الحوار:

- أكاد أردد خلف جبران وأنا أقرأ كتابات فضيلة الفاروق" ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بدم القلب" فما الشهوة التي تطعمينها لقرائك غير كريات ألم معتق لنساء كثيرات غلف في طبقة من اللذة الكاذبة. هل اللذة سبيلة الألم أم نحن نتألم حتى نحول ألما إلى لذة؟ وهل الحكي محاولة للتعويض أو هو اعلاء للذة غائبة؟

xx تسألني وفي الوقت نفسه تقترح إجاباتك، وأنا في كل هذا أجدني بين بين، فأنا أكتب أوجاعي الخاصة، ولعلي كتبت لنفسني أكثر مما كتبت لغيري، وكان القارئ المتخيل بالنسبة إلي صديقي الذي يفهمني والذي أتناغم معه أوجاعي، أحيانا أكتب بحثا عمن ينصفني وأحيانا أكتب فقط لأقلل كثافة الألم الجاثمة على قلبي وأحيانا أخرى أكتب ما لم أحققه، أكتبه وأسرده وكأنه حدث وعشته، وأوههم نفسي أن هذا إنجاز لي، لذة كاذبة على رأيك، وأظن أن اللغة الجميلة كالرداء الثمين الذي إن ارتداه فقير بدا أميرا، لكن الفقر في الحقيقة يسكن كل زوايا جسده وذاكرته وسلوكه... لهذا يبدو ألما لذة للآخرين ومتعة وتسلية أحيانا... ألا تسمع البعض يرددون أن الكتب تسليهم؟

- "لا شيء مما يفكر به يستبعد بعد

xx كل ما يكتب اليوم بصمة لنا سواء شئنا أو لم نشأ، نكتب عن الحب، فتبدو صورة الحب في كتاباتنا، عن الجنس؟ هذه صورة الجنس عندنا، عن السياسة؟ هذه صورة السياسة عندنا... نحن المعقدون من الحب، والحالمون بحب كامل ولا نجده، قصص حبنا المبتورة هي نحن، الجنس مشكلتنا، نحن الضائعون بين ما تقدمه الثقافة الغربية من جهة وما ربينا عليه من جهة، نحن نعيش صراعا مريرا مع أبسط سلوك غريزي فينا، وحتى حين نكتبه بذلك القلق فينا، مرة مثلما نجده في الأدب الغربي العالمي الذي يصلنا ومرة نبحت له عن مبررات في تراثنا، نقلب صفحات الكتب التراثية وسيرة رسولنا الكريم محمد صلى الله عليه وسلم وآيات من القرآن الكريم لتبرر هذا الجنس الذي نمارس.

ضعنا بين ما يريده حسن البنا

أكتب في كامل وعيي، الأدب يجب أن يكون وثيقة لها مصداقيتها وليس "أي كلام" أكتب من منطلق فكري والمنطق الذي أزن به الأمور، ولا خط أحمر لدي ما دمت أكتب بعقلي وما يمليه علي ضميري وبمشاعري الصادقة، لقد تعلمت في المدرسة الابتدائية درساً ما زلت أحفظه جيداً وهو "قل الحق ولو مرا" وهأنذا أقوله وقد اكتشفت أن الحق مر فعلاً قوله في مجتمعنا الذي يميل لتأويل الأمور في صالح مصالحه... لهذا سأختصر لك في عبارة صغيرة من أي منطلق أكتب "أنا أكتب من منطلق أنني امرأة حرة" لا أقل ولا أكثر.

- هل الأنوثة هوية يمكن أن تنعكس في النص الروائي؟

xx من جماليات الكتابة أنها تجعلنا نتساوى مع الرجال ولكن هذا لا يعني أن النص يفقد هويته إن كتبه رجل أو امرأة، النص عبارة عن كلمات ومعان وهواجس وآلام وطموحات وقضايا وغيرها من عناصر اهتمامنا بالحياة، بسهولة نكشف كنساء حين نكتب، وبسهولة ينكشف الرجل حين يكتب، ثم لماذا يريد البعض أن يرتدي الأدب بزة موحدة مثل تلاميذ المدارس الابتدائية؟ إن في الاختلاف رحمة ونحن مختلفون حتماً، بل إن الاختلاف يطال النص بين كاتب وكاتب وحين يتشابه كاتبان تتشكل لدينا مشكلة. . لنقل بالمختصر أن الأنوثة تنعكس في النص الروائي وفوق ذلك تنعكس بأنواعها أيضاً: الأنثى التي تكتب عن همومها الأنثوية فقط، الأنثى النسوية التي تصب جام غضبها على الرجال، الأنثى المعتدلة التي تكتب عن الرجل من منطلق حياتها الهائلة، الأنثى التي تحارب الأنثى وتكره أن تصنف في خانة الأدب النسوي، وهلم جرا. . فقط من يريد أن يغطي الشمس بالغريال يدعي غير هذا.

- لننطلق من عبارة يتين بلير: "الهوية لا يمكن أن تكتسب سلمياً: إنها تطرح كضمان في مواجهة خطر الإبادة أو الإلغاء من قبل هوية أخرى" هل تهدد الكتابة بتاريخها الذكوري الفحولي أنوثة المرأة الكاتبة أم هي وسيلتها لاسترجاع تلك الأنوثة أو الهوية المقموعة؟

xx أكره هذه العبارات التي تضعني

في سجن الفكرة، شخصياً لا أشعر بأي خطر وأنا وسط أكوام من النصوص الرجالية، حتى أنني أنسى أنني أنثى في كثير من المرات وأتصرف كرجل في معاملاتي اليومية مع الرجال، وأنخيلني دائماً مساوية لهم شاؤوا أو لم يشاؤوا فأنا التي أقرر كيف أعيش معهم، وقد صارت كثيرًا كل المفاهيم الاجتماعية التي تحاول إقصائي، ولا أحاول أبداً أن أسترجع "تلك الأنوثة أو الهوية المقموعة" أنا أفرض نفسي، وكثيراً ما أستفز الرجال بكياني، لم ألجأ للعنف في حياتي لأنني مسالمة وأؤمن أن الطرق السلمية هي الأكثر قوة للمواجهة، ولكني كنت أعتمد الإصرار، أنقذ ما أريد وأنا أعرف أن العاصفة ستبدأ قريباً، أتهياً لها باللامبالاة أحياناً وما يجعل الآخر يتفاجأ أنني أخذت مكاني ولم أترجح منه. هناك من يحاول قمعي كل يوم ولكني أمضي في طريقي غير آبهة، حتى من يهاجمني أحياناً كتابة للتقليل من قيمة نصي لا أعطيه الكثير من الاهتمام، من يقف عند كل عثرة في طريقه لن يصل إلى مبتغاه. . .

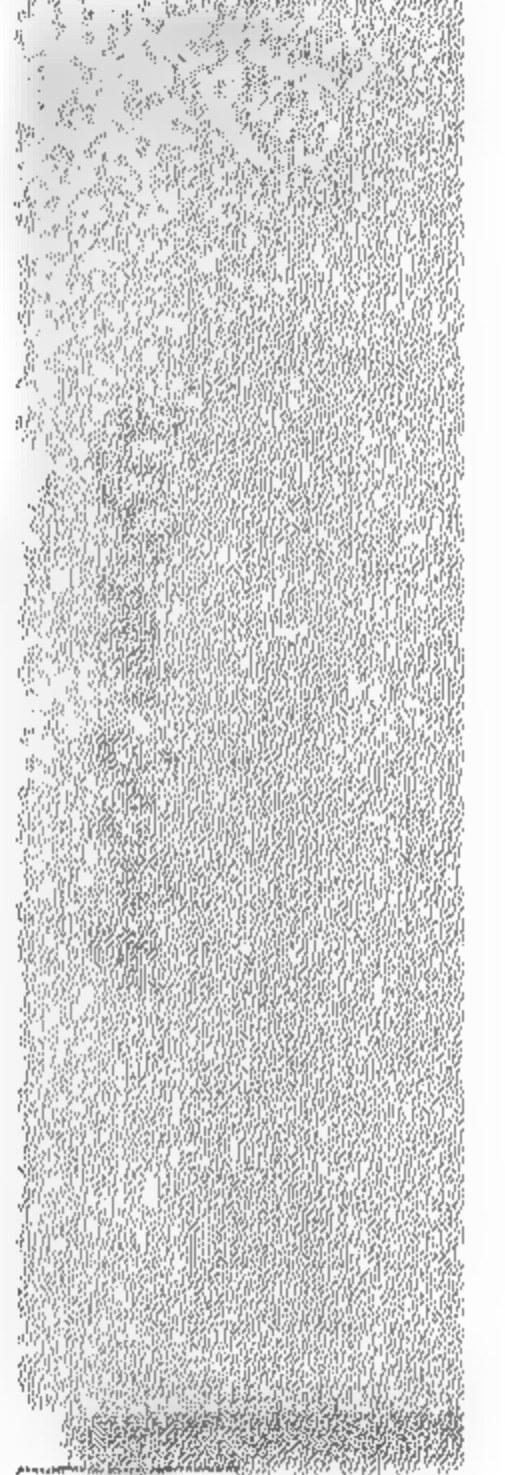
- ترى بعض الكاتبات أن القارئ العربي بذكوريته المرضية أصبح أشبه بمحاكم التفتيش التي تتصيد سيرة الكاتبة في نصها للتشهير بها. هل تشعرين ذات الشعور تجاه قرائك؟ هل القارئ العربي وجه آخر من وجوه عبد المجيد بولرواح؟

xx القارئ الذي يحاكمني قارئ يشعر أن وجودي يعني نهاية له وهذا ضعف في شخصيته عليه أن يتعالج منه، لست مسؤولة عن هشاشة هذا النوع من القراء إنها مشكلته وليست مشكلتي، ومن يريد أن يشهر بي فليفعل، لا تزعجني الشائعات التي تحاك ضدي أبداً، حتى أن إحدى الكاتبات ألقت علي شاكلة كتبها قصة عن زوجي، وأخريات ألفن قصة عن طلاقه وكل هذا لم يغير من حياتي شيئاً، مازلت أحظى بحياة هادئة في قرية بعيدة عن ضجيج المدن وأعيش كما أريد أنا، غير ذلك لي قراء راضين تحول كثيرون منهم إلى أصدقاء، وهذا في حد ذاته نعمة أشكر الله عليها، أما عن فكرة "القارئ الذي يشبه عبد المجيد بولرواح" فإني أخالفك فأنا وأنت كنا قراء ذات

يوم وما زلنا ولسنا من ذلك النمط، والساحة العربية تزخر بقراء راضين ولكنهم قلة، نعم قلة هذه علتنا في المجتمع العربي الذي لا يقرأ، بل يسمع من بعض من يشوه الأدب آراء يرددها بشكل ببغائي ما يجعلنا نظن أن القارئ العربي يحاكم ولا يقرأ، فالصحيح أن القراء عندنا قليلون جداً. . لا أقل ولا أكثر

- تبدو شهرزاد أكثر ذكورية من شهریار لأنها لم تقدم له سوى قصص تقطر شبقاً وغراماً وهو ما كان ينتظره. هل فضيلة الفاروق وهي تكتب الجسد الأنثوي قد سقطت في ارث جدتها شهرزاد؟

xx قرأت ألف ليلة وليلة وأنا في عمر ١٦ سنة وأستطيع أن أبصم لك بالعشرة أن شهرزاد ليست جدتي، لأنني في كتي صرخت في وجه الرجل أن يكف على التصرفات الحيوانية، أن يكف على اعتياري وعاء للجنس، وهمست له برفق ما يجب أن يكون عليه لأتقبله في الفراش وغير الفراش، أنا من أنصار الزواج المعلن يا سيدي، وأوصي المرأة دائماً أن لا تسلم جسدها للرجل قبل الزواج، وأن تكون حرة في كل تصرفاتها، لقد صورت نذالة الرجال الذين إن اغتصب بناتهم فتبرأوا منهن، تحدثت عن الاغتصاب كفعل دنيء يتساهل معه القانون الرجالي والفتاوى الرجالية التي لا تعرف المهانة والذل الذي تشعر به المغتصبة، صدقني أنني مقتنعة أن شهرزاد شخصية خرافية وأن من روى تلك القصص كانوا "قوالة" على رأينا نحن أهل المغرب العربي يروونها في جلساتهم لملاً الفراغ في غياب الاختلاط في المجتمعات القديمة، وأظنها كانت تتداول سرا بينهم ولست بحاجة للتدقيق ولا للرجوع لمراجع في هذا المجال، فأنا صديقة لعدد كبير من الرجال وأعرف أغليبتهم كيف يفكرون حتى أن صديقين لي فاجأني كل على حدة وأنا أتحدث عن روايتي "تاء الخجل" وعن موضوعها "الاغتصاب" على أن المرأة حتماً تكون سعيدة عندما تغتصب؟؟؟ يظن الرجال أن أعضاءهم تلك تجعلنا سعيدات، فيما أغلب النساء يمنحن أجسادهن للرجال الذين يحبن لا يستمتعن بل يستمتعوا هم، لم





يكن الولوج يوما سبب متعة المرأة ومن يقول غير ذلك فهو جاهل في عصر تملأ فيه الكتب العلمية رفوف المكتبات ومواقع الإنترنت... ألم أقل لك أننا مجتمعات لا تقرأ... ثم في روايتي تاء الخجل لا يوجد مشهدا جنسيا واحدا غير مشهد غير مباشر في الوصف عن حقارة الاغتصاب، وفي "اكتشاف الشهوة" نفس الشيء. وصفت زواجنا المدبر كيف هو اغتصاب محلل من طرف المشرع والقانون وما تريده المرأة في الحقيقة هو المشاعر وليس الجنس، نعم ربما أبالغ في الحديث عن المرأة على أنها كائن متعال عن غرائزه ولكن ما أعرفه ولا يعرفه الرجال هو أن "الجنس دون حب عنف

نمارسه ضد أنفسنا" وهذه عبارة قالها باولو كويلو ولا أدري لماذا لا يقتنع بها الرجال... بخلاف ثلاث صفحات ورد فيها حديث مقتضب عن الجنس كانت روايتي خالية من التملق للرجل ودغدغة غرائزه أكثر مما هي مدغدغة بالفطرة... إننا المجتمع الوحيد الذي ثارت ثائرتة من أجل الحجاب، ويصر رجال الدين وغير رجال الدين أن خلع الحجاب فتنة، وأن ظهور شعر المرأة قد يجعل الرجل يتهيج... يا رجل لماذا تباع الفياغرا عندنا وأنواع أخرى من حبوب الانتصاب "بالهبل" ما دام ظهور شعر المرأة يجعلهم يتهيجون؟

- نتحدث عن علاقة الكاتب بنصه منطلقين من مقولة ناقد وروائي كبير هو كولن ولسن: "هدف النص ليس رفع المرأة أمام الطبيعة بل أمام وجهك، ليس وجهك اليومي بل وجهك الكائن وراء وجهك، أي وجهك النهائي". هل قدمت فضيلة الفاروق في رواياتها ونصوصها وجهها العميق؟

xxx نعم قلت لك أنني أكتب نفسي بصدق ولا أخاف لائحة لائم، ولأن أعماق الشخص لا يعرفها إلا الله لكثرتها فما كتبه جزء صغير مني ولكنه يشبهني جدا، غير ذلك هناك وجهي وهناك وجه الذين أتعاطف معهم، ألا ترى نفسك أحيانا في تجارب غيرك؟

- اعتبرك الناقد جبار عصفور من الكتاب الذين تصدوا للإرهاب

وواجهوه، إلا ترين أن الكاتب عندما يزج نصه في خانة لتصفية الحساب مع فرد أو جماعة سيهدد نصه في جماليته؟

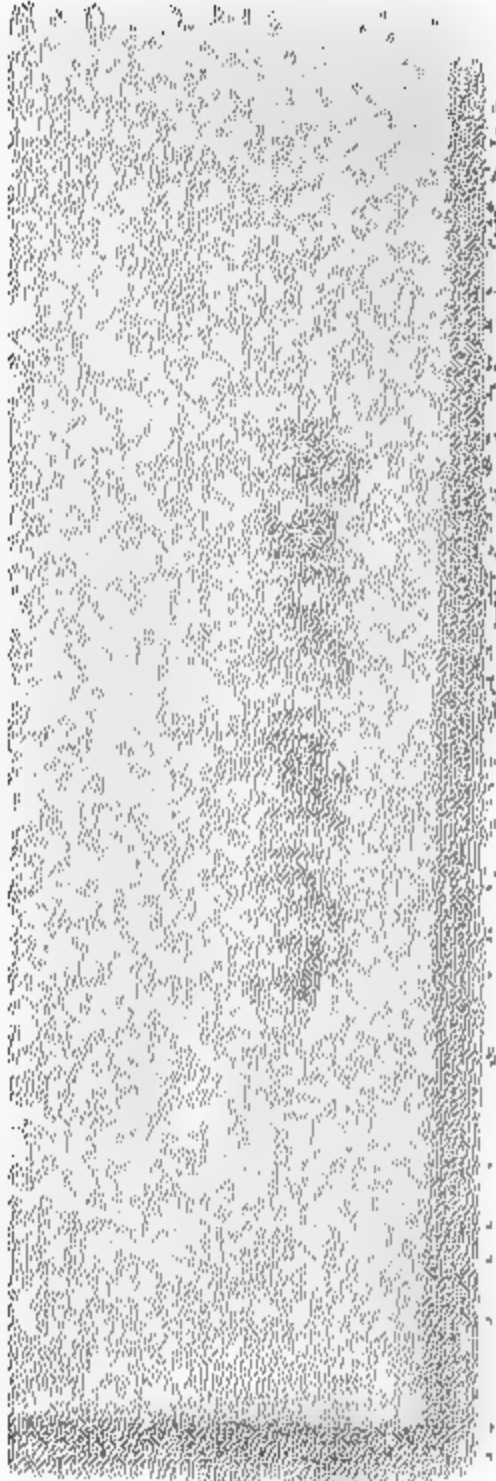
xx أنا لا أدس رأسي في الرمل كالنعام يا سيدي، قلت لك أكثر من مرة أنا "امرأة حرة" لا أنتمي لحزب ولا لكتلة سياسية، ولا حتى لاتحاد الكتاب، وهذا ما يجعل نصي غير لصيق بأحد، أن أقف في وجه الإرهاب فهذا خيار أنا وأنا ضد كل أنواع الإرهاب والقمع للحريات والتكامل بالإنسان واستعمال العنف اللفظي والجسدي لخلخلة صورة الحياة الجميلة.

الدكتور جابر عصفور أنصفتي بقراءته تلك ولم يزج بي في خانة معينة، لقد قرأ النص كما أردت أن يقرأ ولعله منح للنص قيمته، علما أن هذا النص درت به على دور نشر عدة واعتذرت عن نشره، ظل سنتين من الزمن تتقاذفه الأيدي والأدمغة المعلقة بنمط معين من التفكير... من جهة سيدي لقد تركت بلدي وأهلي بسبب الإرهاب هل أقول لهم "يعطيكم ألف عافية على ما فعلتموه ببلادي" أم أسكت وكأن شيئا لم يحدث وأكتب غرامياتي من أجل الشهرة؟ لم يكن بإمكانني أن أبعد حرقه قلبي على بلادي، إنني اعتذرت في أول كتاب صدر لي "لحظة لاختلاس الحب" لأنني لم أكتب عن الجزائر كما يجب، ولم أواجه من ذبحوها كما يجب أن يفعل كاتب ملتزم، فكتبت في أول

صفحة اعتذارا للجزائر، كنت أشعر بالخجل أمام ضميري وأمام الله، أني أنشر قصصا عن مشاكل النساء، وقوافل الشهداء تتوجه كل يوم نحو المقابر في بلادي، حقيقة كنت أشعر بالخجل ولهذا اعتذرت...

- قلت انك همشت لأنك بربرية معربة ثم لأنك جزائرية وامرأة أيضا. لكننا لم نر معالجة كبيرة في نصوصك لقضية الأقليات هل تفكرين في كتابة نص يطرح القضية بكل عمق؟

xxx لا أتعهد أن أتحدث عن قضيتي كمواطنة تنتمي لأقلية في بلادي، ولكنني أعتبر نفسي ابنة ذلك التراب، وتلك البلاد وأنني لست أقلية وإن ظلمت وأجحف في حقني، تحضر بربريتي في كل نص من نصوصي، ولن أتحدث أكثر في هذا الموضوع، فقد شرحتة في كلمتي التي أردت أن ألقياها في ملتقى كتاب المهجر في الجزائر في شهر جوان "حزيران" الماضي ولكنني منعت من إتمامها لأنني وضعت أصابعي على الجرح وواجهت البعض بنقائصهم دون أن أقصد ذلك، ولعل الكاتب نوري الجراح الذي أوقفني عن الكلام مما جعلني أترك المنصة هو أولهم... لقد سخرت من الكتاب الذين يتجحون بجوازات سفرهم البريطانية أو الفرنسية، مفتخرة بجواز سفري الجزائري، إن الفرق بيني وبين أي معرب آخر هو أنني أشعر بانتمائي العميق لبلادي عكس أولئك المنصهرون في مفاهيم قومية فارغة وكلما حلوا بوطن قالوا "هذا وطني الثاني" أنا لا وطن لدي غير جزائري، وحتى في لبنان أشعر أنني ضيفة مجرد ضيفة ستفادته ذات يوم أنا أسف أحيانا حين يخاطبني بعض اللبنانيين بالفرنسية ظنا منهم أنني جزائرية وكل جزائري يتقن هذه اللغة بالفطرة، لقد تعلمت العربية خضوعا للنظام الذي عرب كل شيء في الجزائر، وأصبحت معربة اللسان، لأنني ابنة الشعب الفقير ولست ابنة وزير أو نائب أو مسؤول مرموق لأتعلم الفرنسية، وحتى مشروع التعريب في الجزائر أطلق في الأرياف أولا وأنا ابنة ذلك الريف المنسي ومشيتة الله وحدها جعلتني أخرج من ذلك العمق المنسي لأكشف جرائم فوضى



مسؤولينا ضدنا كشعب، أنا الجزائرية التي تكتب باللغة العربية وتزاحم الكتاب العرب على مكانة ما، وسواء رأيت أو لم ترمعالي لأمري، فعندي الكثير مما قلته في هذا الموضوع، ولا أحب أن أكرره، ومن جهة لا أحب أحدا أن يزج بي في موضوع يحدد لي، أنا لا أكتب موضوع إنشاء في الابتدائي، هذه مرحلة تجاوزتها منذ أكثر من ثلاثين سنة.

- تقيمين في لبنان أين تقيم أحلام مستغانمي هل تروقك كتاباتها؟
xxx هذه أيضا مرحلة تجاوزتها يا سيدي.

- من هي قسنطينة حقيقة هل هي ما كتبته أم ما كتبته أحلام مستغانمي في ثلاثيتها؟

xx عرفت قسنطينة وأنا طفلة، كنت أجيئها من قريتي الصغيرة ' آريس' مع والدي بالتبني الحاج الدراجي ليتبضع لحل الأحذية الذي يملكه آنذاك، وكنا نمر لأرى والدي الحقيقيين، فقد كان في الحقيقة عمي والأخ الوحيد لوالدي من أمه، وقد أهداني والدي له لأنه لم ينجب أطفالا، كنا نستيقظ باكرا جدا، حتى أننا نتوقف في الطريق في الخلاء لأداء صلاة الفجر، ونصل قسنطينة وهي تبدأ يومها باكرا، كنا نتوقف في وسط قسنطينة ونتناول فطور الصباح 'كرواسون' مع حليب، وكانت رائحة الخبز الطازج تملأ المدينة صباحا مع هدوء نسبي، شيئا فشيئا تبدأ المدينة بممارسة طقوسها، الموسيقى تتبعث من المحلات، أصوات الباعة في السوق، حركة المرور... وأشياء أخرى ما كنت أشاهدها في قريتي الصغيرة، ثم نذهب عن أهلي وأمكث عندهم عدة أيام، وأنصهر في تلك المدينة مثل كل أطفال الحي، كنا نقطن في 'سطح المنصورة' وكان ذلك حيا عربيا مليئا بأجواء لا يمكنني أن أنساها. في عمر السادسة عشرة عدت إلى عائلتي نهائيا لأتمم دراستي الثانوية في ثانوية مالك حداد في حي 'بوالصوف' ثم بعدها التحقت بجامعة باتنة منتسبة لكلية الطب لستينين، عدت بعدها إلى قسنطينة مرة أخرى، حيث التحقت بجامعة 'عين الباي' بقسنطينة وتعرفت على صديقتي كريمة بن دراج التي قاسمتني حب

الصحافة وحب هذه المدينة فتوغلت معها إلى أعماق أعماق المدينة لأنها ابنة قسنطينة وزواربها، وأنجزنا معا أجمل التحقيقات عن المدينة وأهل الفن فيها وحكاياتها الغريبة، ولعلي لم أقل كل شيء عنها، إنها مدينة تقول أشياء كثيرة جديدة كلما زرتها غير موروثة الثقافي الكبير... وأعرف أن ما كتبته عنها كان من باب الحنين والشوق لأنني كتبت رواياتي وأنا في ديار الغربة، وأني وصفتها كما أعرفها، ولمستها وتفتستها وخزنتها في ذاكرتي... وكما ترى أنا أجبك على النصف الذي يخصني، النصف الآخر من السؤال لا يعني... مع الاعتذار منك.

- وهو كذلك أقدر رأيك وموقفك نمر إلى سؤال آخر: تتحدثين دائما عن المنفى وعن الاغتراب ألا ترين أن الكاتب يحتاج إلى تجارب وجودية ونفسية حقيقية ليكون لكتابته طعما مختلفا؟ بمعنى أن تجربتك قد يراها كاتب آخر يرسل في خمولة نعمة؟ طبعا لا أشعر هنا لنفي الكتاب ولا إلى قمعهم؟ كل ما أريد أن أطرحه معك هو التأمل فيما قدمت لك هذه التجربة ككاتبة؟

xxx رأيي يا سيدي قلته لك بشكل ما، الناس مختلفون ووجهات نظرهم في هذه الحياة مختلفة، والكتاب مختلفون، وتجاربهم في الحياة مختلفة، من الإجحاف في حقنا أن نكون جميعا 'محمد شكري' أو 'عبد الرحمان منيف' ليرضى علينا النقاد والإعلاميون، أنا فضيلة الفاروق، أكتب تجربتي في الحياة، ونظرتي وأفكاري وخلاصة ثقافتني ومرجعياتي في الحياة... ثم بالنسبة لي الأمور لا تصنف كما تصنفها أنت، إنك بشكل ما 'تستخف' بتجربتي في الحياة، تستخف كل الألم الذي ذفته، بانهياراتي النفسية والعصبية، بأكوام الأدوية التي تناولت، بكمية الذل التي ابتلعتها في بيروت وأنا أناضل من أجل تكوين اسمي، بالخوف الذي التهم ما يمكن أن يكون فرحي بتجربتي الصحفية خلال سنوات الإرهاب وزملائي يسقطون يوميا شهداء للمهنة، تجربتي تكفيني سيدي، لا أريد المزيد، لا مزيد من الذل لقد أصبحت أعرفه، لا مزيد

من التهميش لقد أصبحت أعرفه، لا مزيد من الفقر لقد أصبحت أعرفه... الغربة تستمر هذا ما لا أستطيع إيقافه، لكني أتمنى أن تتوقف أيضا، للأسف أتوق للعودة كثيرا إلى بلادي ولكن الأمور تبدو أكثر تعقيدا مما تخيلت، يكفي أنني أعامل كأني مغترب حين أزور الجزائر، الجميع ينظر إلى حافظلة نقودي، وينسى أنني كائن سلخه الشوق.

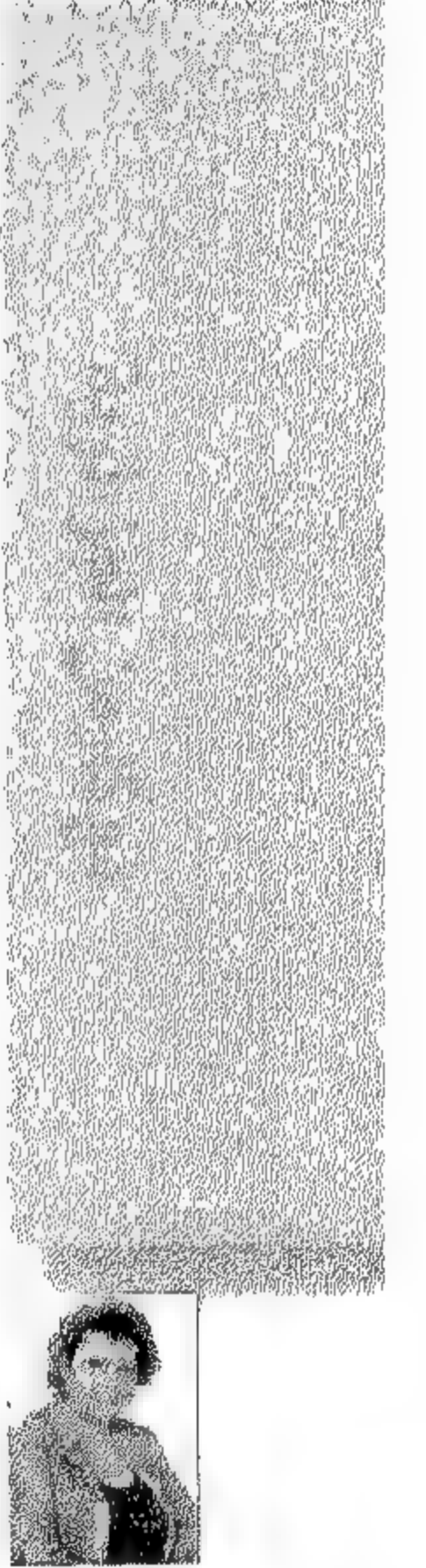
- حدثني واسيني الأعرج في أكثر من لقاء عن مرضه بحب وطنه وما أنت في إحدى شهادتك الأدبية تعلنين عن تمسكك بلهجتك الجزائرية الشاوية وقلت أنك تحملين وطنك حيثما ذهبت حتى وصفت ذلك بأنك تهربي منه. هل حب الوطن لعنة ومرض؟

xxx حب الوطن نعمة يا سيدي لا يعرفها غير الناس الأنقياء، وكون البعض يخوننا في حبه هذا لا يعني أنه لعنة أو مرض... قد نمزح فنقول أنه مرض، ولكننا في الحقيقة نحن لا نحب أوطاننا بصدق إلا إذا كنا معافين من كل مرض من أمراض الضعف الإنساني الكثيرة والمنتشرة في زمننا الحاضر.

- يقول جاك أتالي 'سيكون القرن الحادي والعشرين أنثويا' هل يعني هذا أن المرأة المبدعة ستتصدر أكثر المشهد الإبداعي العالمي؟

xxx لا أعرف المعطيات التي بنى عليها 'جاك أتالي' فرضيته هذه لكنني أعرف أن الكون منذ وجد وهو مبني على السلطة الذكورية والمؤسسات الذكورية والقانون الذكوري... ربما هناك تطور نسائي وتقدم في مجال الإبداع ولكن ليس إلى درجة أن تكون الميزة التي تتميز القرن أنثوية، إلا إذا كان أتالي يقصد أن عمليات التجميل ستصل ذروتها في القرن الواحد والعشرين، وندخل عهد الحريم من جديد لكن بشكل 'مودرن' فالمعطيات التي عندي لا تبشر بالخير...

- أنت على خلاف كثير من النساء الكاتبات متصالحة مع مصطلحات من نوع 'كتابة نسائية' و'أدب نسائي' أما الأخريات فيرون فيه تمييز. محمد برادة يقول في هذا الشأن 'المرأة الكاتبة، رغم اشتراكها مع الكتاب في شروط تنعكس على الكتابة الحديثة شكلا ومضمونا، فإنها بحكم تكوينها



الفيزيقي ووضعيته الاجتماعية وارتها التاريخي، تتوافر على عناصر من شأنها أن تخصص تجربتها الحياتية وأن تميز كتابتها الإبداعية وسط طرائق واتجاهات مشتركة بينها وبين الرجل هل تشعرين بهذا التميز وأنت تباشرين الكتابة الإبداعية؟ هل يعني أنك قادرة على معرفة جنس صاحب النص دون أن تري اسم صاحبه، لأن هذا يعني أن هناك "رائحة الأنثى" في نصوص المرأة مقابل "رائحة الفحولة" في نصوص الرجال؟

xxx أنا لا أستحي كوني من "نساء" وأدبي "نسوي" بالتالي... أقول نساء بالجمع لأهون على نفسي كارتتي الطبيعية الأولى في الحياة، صحيح أن فعل الكتابة يجعلنا نشعر بذلك الامتياز الذي يشعر به أي كاتب رجل، ولكنه لا يعني أننا نتحول من خلاله إلى رجال، جراحنا تطفو إلى السطح بفعل الكتابة ولا تختفي، قضايانا تطفو ولا تختفي، مشاكلنا تطفو ولا تختفي، وأنا بحكم أنني باحثة قبل أن أكون كاتبة وتناولت الرواية النسائية في الجزائر وقرأت الكثير مما كتبه النساء وما زلت أفتني ما يكتبه بشكل يفوق ما ينتجه الكتاب الرجال أقول دون خوف أن النص النسائي فيه بصمات الأنثى شاءت أم أبت، حتى أن الرجال الذين كتبوا بصوت أنثى ظلموا المرأة في بعض المواضع لأنهم عبروا بذكورتهم عن مواجع الأنثى واستخفوا بمتاعبها النفسية النابعة من تهميشها كونها أنثى. وعلى هذا الأساس أستطيع إن كان النص كاملاً أن أعرف بصمات الأنثى فيه وبصمات الذكورة فيه... بعض النقاد في الجزائر لا يرون في نصوصك أي إضافة وقد قرأت أكثر من مرة لإبراهيم صحراوي الذي يتابع تجربتك ويختتم كل مقالاته بعبارة مضادها التشكيك في موهبتك أو في إضافتك من نص إلى آخر، هل ترين في موقفه شكلاً من أشكال التهميش التي تعانيها أم هو نقد حق؟

xxx قبل أن أجيب عن سؤالك أحب أن أشير إلى الصداقة والاحترام اللذين يربطاني بالدكتور إبراهيم صحراوي... وهو حر أن يقول ما يريد، وأن يقرأ أعماله من الباب الذي يريحه، وإن كان قرأني من

وجهة نظر توجهه السياسي والفكري، وحاكمني كما يحاكم أي شخص عادي من مجتمعنا العربي الكاتب متوقفاً عند مشاهد معينة من الرواية، ولو أنني وقعت الرواية باسم غربي لقرأت نصي قراءة مختلفة وعميقة، وتوقف عند محطات كثيرة تجاوزها لأن اسمي فضيلة الفاروق وأنا مسلمة وجزائرية وبالتالي من وجهة نظره لا يجب أن أتحدث أو أخوض في موضوعات تتعلق بالعلاقة الحميمة للمرأة... ولعل من أنصفوني أكثر لكنني تفاجأت ذات يوم بقراءة عميقة لنصي ولمشهد القبلية فيه من طرف شيخ في برنامج تلفزيوني للزميلة ماتيلدا فرج الله على قناة المرأة العربية حيث شرح مغزى القبلية وكأنه يعرفني منذ ألف عام فيما صديقي صحراوي حلل النص وكأنه لم يتعرف علي قط، وهذا هو المؤسف في نقادنا الجزائريين على الخصوص، يحاكمونك أخلاقياً لأن بظلك مارس الجنس دون زواج مع كائن ورقي، مع أنني أردت بصريح العبارة أن أوصل فكرة خطيرة للقارئ الرجل على الخصوص وهي أنه عليه أن يحترس فحين يخون زوجته ويهملها فإنها ستخونه، وإن أساء إليها فإنه ستبحث عن غيره... الفكرة لم تصل للبعض... لا علينا... لكن هذا ما يجعلني أكرر بعض الأشياء في رواياتي بشكل مغاير لعل وعسى...

- ساراماغو لا يؤمن بالإلهام ويقول دائماً "ما أعرفه هو أنه علي أن أقرر الجلوس على مكتبي... ثم تأتي الكتابة" ماهي طقوس فضيلة الفاروق؟ هل تكتب كل يوم أم الكتابة مثل الشهوة لا تطرق بابها دائماً؟

xxx كثيراً ما أقرر الجلوس إلى مكتبي ولكن الكتابة لا تأتي، وهي بالنسبة لي ليست شهوة بقدر ما هي طقس يشبه الوقوع في الحب... شخصياً أحتاج دائماً إلى هزات كبيرة لأكتب... لا أعرف متى أكتب ولكنني أعرف أن الكتابة حين تهجم علي لا تتركني حتى تستنفذ قواي...

- نتحدث عن ملاقتك بالمدن... ماذا المدينة دائماً مدانة في نصوص المعاصرين؟ هل خذلت المدينة كتابها؟

xxx زرت مدناً عدة في الجزائر وفي بعض الدول العربية ومع هذا لا

مدينة تركت أثراً في قلبي قسنطينة... لم أدتها ولم أمجدها كتبت ما أشعر تجاهها من مشاعر لا أقل ولا أكثر، زرت دبي مثلاً فهرت منها هروباً، لا يمكنني أن أعيش في مدينة مثل دبي، لا يمكنني أن أكتب عنها ولا أن أدونها إنها مدينة لا تناسب مزاجي، على عكس القاهرة التي سرقت قلبي بخان الخليلي ونهر النيل والحركة فيها وسلوك الناس وأحاديثهم ويوميائهم وسهراتهم والطبقة الصارخة فيها...

أظن أننا لا نقصد أن ندين المدن، فالرواية بكل بساطة تحتاج لقضاء مكاني تبني عليه الأحداث والكاتب عادة يختار المكان الذي يعرفه ويحفظه ليتحرك فيه مخيلته فيحرك شخصياته كما يريد وفقاً للحدث، ثم أغلب الكتاب العرب قدموا من الأرياف مثلي وصدموهم في سلوك أهل المدن وسلوكهم المفاير لسلوك أهل الريف، لعل عشت هذه الحالة وأعرفها جيداً لكن قد يكون غيري عاشها بشكل مفاير، نحن كتاب الجزائر أغلبنا أبناء ريف بدءاً بين هدوقة مؤسس الرواية الجزائرية باللغة العربية إلى عمي الطاهر وطار من مداوروش إلى واسيني الأعرج من سيدي بوجنان، إلى بوجدرة، أمين الزاوي، وآخرين. وصراحة لم تخذلني قسنطينة إلا مؤخراً حين وجدتني تريت وفقدت الكثير من وجهها المشرق الذي كنت أعرفه سابقاً أيام طفولتي ومراهقتي... ثم أظن أن بعض المدن تحفزنا للكتابة، مؤخراً زرت مدينة صغيرة اسمها سرايدي هي مرتفعات عنابة على الساحل الشرقي الجزائري وصدقا أقول أنها سحررتي كما سحررتني عنابة التي قال عنها ألبير كامو "حتى قبور عنابة تجعلك تشتهي الموت" وقد وشوشني صديقي الكاتب عبد الناصر خلاف بهذه الجملة حين عبرت له عن حبي الجديد الذي وقعت فيه... نحن لا نرى المدن بميانيها وشوارعها ولكننا نراها كما لو أنها تتنفس وندخل معها في علاقة عشقية قد تنجح وقد تنتهي بخيبة كما انتهت حكايتي مع قسنطينة.

* كاتب من تونس

إليها أقلام النقاد شداً حتى شاع أنّ الرواية هي ديوان العرب في العصر الراهن. ومرجع ذلك أنّ اتّساع فضائها وقدرتها على الانفتاح على مختلف الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة وإفادتها من العلوم الإنسانيّة وميلها إلى توظيف تقنيّات الفنون الجميلة قد خوّلت لها الإحاطة بكبريات القضايا والاحتفال بتعدّد الأصوات وتجديد قسماتها والانخراط في مسالك التجريب المتشعبة. ومن هنا تقلّصت موجة الأقاصيص والقصص القصيرة تقلّصاً، وذهب في ظنّ الكثيرين أنّها لن تبلغ الذروة التي تربّعت عليها الرواية.

وإذا ما صحّ ذلك الحكم على الأقاصيص والقصص القصيرة المفردة، فإنّه لا يصحّ على المجموعات القصصيّة التي تضمّنت نصوصاً استقلّت بعضها عن بعض شكلياً وتعاضدت على بلورة قضايا جوهريّة، لا تقلّ تنوعاً وعمقاً عمّا تختصّ به عيون الروايات.

وقد تفتّن الأديب الإماراتي حارب الظاهري إلى أهميّة نشر الأقاصيص والقصص القصيرة في مجموعات خاصّة، وتمكّن من إثراء تلك النزعة بفضل عمق تجاربه الحياتيّة وتنوّع مواهبه الأدبيّة ورصده المتواصل لأهمّ المسائل الفكرية والأدبيّة والاجتماعيّة في مقالات شهيرة (١). ومن هنا ترجمت النصوص التي انتقاها لينشرها في مجموعته القصصيّة الأولى الصادرة في نهاية التسعينات عن خضوعها لرؤية عميقة وتميّزها بثراء دلاليّ وتنوّع أسلوبيّ.

عتبات "مندلين":

وسم حارب الظاهري
مجموعته القصصيّة

صخب الأشجان

في "مندلين" حارب الظاهري

د. فوزي الزمرلي *

تمهيد: لا جدال في أنّ الأقصوصة والقصة القصيرة من أهمّ الأجناس السردية التي احتفل بها القصاصون العرب في العصر الحديث، نظراً إلى أنّ تراثهم السرديّ الذي غذى مواهبهم اشتمل بالأساس على آثار سردية قصيرة تحكمها علاقة تجاور أو بنية القصص ذات الإطار، وكذلك لأنّ الصحف والمجالات كانت الفضاء الرئيسيّ الذي احتضن تجاربهم السردية الفتيّة التي لم تؤهلهم آنذاك لإنشاء عوالم روائية رحبة.

وعندما توقّرت للأدباء العرب العوامل المساعدة على تأليف الروايات ونشرها وتكاثرت الأصوات الداعية إلى الانفتاح على الجنس الروائيّ، باعتباره المعيار الرئيسيّ الذي به تُقاس درجة رقيّ الآداب في العالم الغربيّ تراكمت الروايات العربيّة وتنوّعت اتّجاهاتها واعتت بها الجامعات تدريساً وبحثاً، وشدّت

مندلين

قصص

حارب الظاهري

الأولى بـ"مندلين" (٢) وانتقى عناوينها الفرعية انتقاء ومهّد لها بإهداء وأثبت تاريخ طبعتها الأولى ليرسم بذلك أهمّ عتباتها المفتحة على عالمها السرديّ. ذلك أنّ شبكة تلك النصوص المصاحبة التي مازال جلّ نقّادها غافلين عن قيمتها تتسج علاقات خفية مع المتون السردية المجاورة لها نسجاً هادياً إلى درجة شعريّتها.

ولما كان المتن السرديّ الذي نحن بصددّه متكوّنًا من أقاصيص وقصص قصيرة، فإنّ العنوان الرئيسيّ الذي اختاره المؤلّف يشفّ عن أنّه أعرض عن عنوانه مجموعة بعنوان إحدى النصوص المضمّنة فيها، ولم ينزع إلى وضع عنوان يختزل محتوياتها، حرصاً منه على دفع القارئ إلى تبين العلاقة الخفية بين العنوان الدالّ على آلة موسيقية ومحتويات مجموعته القصصية. تلك الآلة الوترية التي وقع اشتقاقها من العود العربيّ والقيتارة الغربية لجعلها قادرة على توليد أنغام يعانق فيها الإيقاع الشرقيّ الإيقاع الغربيّ.

وسواء أكانت العناوين الفرعية سابقة للنصوص المجاورة لها أم لاحقة بها، فإنّ القسم الكبير منها يعاضد البعد الاستعاريّ الكامن في العنوان الرئيسيّ، إذ هي تحمل المتلقّي على تجويد النظر فيها للوقوف على العلاقة بين محتويات القصص القصيرة وعناوينها الفرعية وتبين صلاتها بعنوانها الرئيسيّ. ومن تلك العناوين الفرعية "رائحة الليل" و"نبض الصمت" و"انفجار في الذاكرة" و"في ملكوت الهبوط" و"موت العصا" و"في نخب الهتاف"...

وقد أهدى المؤلّف هذه المجموعة القصصية إلى روح أخته مريم وإلى "من رحل معها في حقيبة الصمت"، كما أهداها إلى أبنائه الصغار "نبض الحياة" فبدأ نصّ الإهداء منقطع الصلة بعناوين تلك المجموعة القصصية وبأحداثها وشخصياتها

لتعلّقه. أساساً. بأفراد عائلة المؤلّف. غير أنّ نهوضه على ثنائيات الموت والحياة والحزن والفرح واليأس والأمل يشدّ الانتباه إلى تلك الجوانب ويتحكّم بالضرورة في عملية التلقّي.

وللسياق التاريخيّ الذي نشأت فيه هذه المجموعة القصصية وظيفة نصية مصاحبة عظيمة الشأن. ذلك أنّ زمن التأليف يؤثّر بالضرورة في اختيار زمن الأحداث القصصية ويضطلع بدور رئيسيّ في تحديد مواضيعها وبلورة وجهات نظر القصاصين إلى الواقع الذي يعيشون في خضمّ أحداثه. فمنتصف تسعينات القرن العشرين الذي شهد ميلاد مجموعة "مندلين" من أحلك الفترات التي نفّست حياة العرب وبثّ الشقاق بينهم وجرّعتهم كؤوس الأسى وكشفت لهم عن بشاعة عيون المتريّسين بهم منذ عدّة عقود، وأذكت مشاعر الإحباط التي دكّت عزّتهم إثر هزيمة حزيران. غير أنّ تلك الظروف لم تقض. رغم ذلك. على روح الصمود والتحدّي لدى فئات كثيرة، ولم توقف أمواج الأمل المتدفقة في ربوعنا الجريحة.

وليس من شكّ في أنّ هذه النصوص التي حفّت بتلك القصص القصيرة بالذات قد نسجت علاقات خفية معها، بضبط سياق نشأتها والتلميح إلى ميل مؤلّفها إلى الرمز والإيحاء، وإظهار طفيان معجم الأشجان على عناوينها، ممّا يثبت أنّ قراءة تلك المتون السردية في ضوء عتباتها تيسّر السبيل إلى الفوز بلبّ خطابها.

أشجان "مندلين"؛

١. الأشجان القومية؛

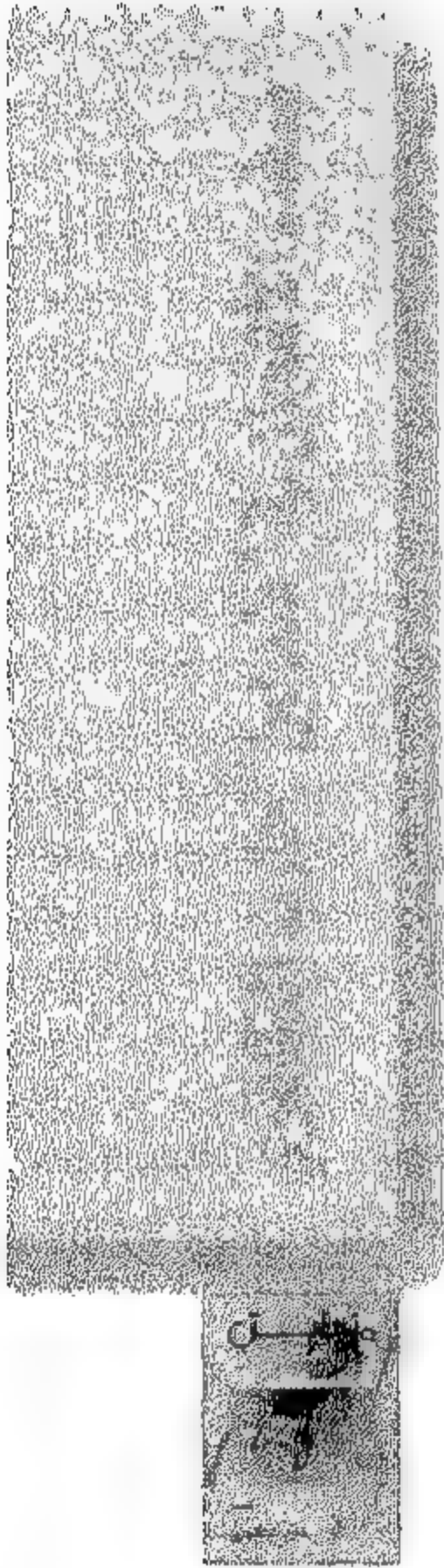
إنّ قراءة مجموعة "مندلين" في ضوء السياق التاريخيّ الذي حفّت بنشأتها تهدي إلى سبب انفتاح عالمها السرديّ على الأشجان القومية التي استفحلت في ديارنا بتعمّن الجرح الفلسطينيّ وتصدّع الوحدة العربية، نتيجة لخلافات

داخلية أوقد الكثير منها تدخّل بلدان أجنبية حريصة على حماية مصالحها المادية والاستراتيجية. ولما كانت جلّ أسباب تفاقم الدول العربية وتعطيل نهضتها وقيامها همومها ناجمة عن أحقاد دفينّة وأطماع مادية خسيصة وتكتلات مريبة، فإنّ المؤلّف توسّل بالرمز لتمثيل ذلك الواقع المعقّد ومقارنته الحاضر بالماضي وإبراز الفجوات السحيقة التي شتّتت الشمل وفجّرت الكوابيس في نصّه الموسوم بـ"في ملكوت الهبوط".

وبهذا تمكّن من فتح عالم تلك القصة القصيرة على قضايا قومية شائكة، وجعل الأجهزة والعساكر التي أجبرت الشخصية الرئيسية على الرحيل، وإعلان الخطوط الجوية عن تأخر الإقلاع منفذاً إلى إبراز البعد الرمزي الذي تحكّم في الأحداث والإشارة إلى سبل تأويلها. وآية ذلك أنّه ختم الرحلة الرمزية المضنية التي مثل بها هموما قومية بذكر أنّ الشخصية الرئيسية بدأت إثر ذلك تقرأ "نصف حياتنا ونصف رحيلنا ونصف هبوطنا وسرّ تأخر رحلتنا عن الإقلاع" (٢).

وفي قصة "الأعمى والفأر" صوّر الراوي مدينة عاث فيها فأر بدعم من أصحاب "بيت كبير"، ممّا حمل أطفالها على التسلّح بالحجارة لحماية مدينتهم. غير أنّ رجلاً ملقّباً بالأعمى بذل أقصى جهده ليرهبهم من مقاومة الفأر بالإشارة إلى أنّه "صاحب عدوى سريعة الانتشار"، فضلاً عن أنّ له "أصحاباً ذوي نفوذ". وقد تمادى الأعمى في تشتيت صفوف رجال المدينة وإدانة الأطفال بتضخيم قوّة الفأر وترديد ما يشيعه أصحاب "البيت الكبير" من أنّه "أليف ومحبّ للناس... مثله مثل سائر الحيوانات الأليفة".

وعندما تفتن سكّان المدينة إلى تماثل مواقف الأعمى مع مواقف أصحاب البيت الكبير وأتهموه



بالخيانة بين لهم أنه أعرض عن إدانة الفأر ومقاومته لأن "العدالة هاربة". ومن أجل ذلك كله تقاعس الرجال عن دعم انتفاضة الأطفال حتى استفحل داء الفأر. وعندئذ تدققوا "ليس للقتال، بل لحديقة البيت الأنيق. وحضر الفأر والأعمى وأعلنوا بأنه يجوز للفأر أن يأكل كل ما يشاء وأن يمدد جحوره ويرسي أحلامه... فتنازل الأعداء" (٤).

وعلى ذلك الأساس أحاط المؤلف في هذه القصة القصيرة بأهم العوامل التي تسببت في تعميق المأساة الفلسطينية وأفلح في بلورة أدبية هذا النص. ذلك أنه عارض قصص الحكم والأمثال في قصة "الأعمى والفأر" وأخضعها للقانون العام المتحكم في الخطاب الأدبي، على غرار نصوصه الرمزية الأخرى. وهو قانون ينهض على "حجب الأفكار مع الإشارة إلى مواطن إخفائها وسبل الكشف عنها" (٥).

وهكذا أصبحت مدلولات تينك القصتين القصيرتين مراوغة لدوالها، نظرا إلى أن المعنى إذا ورد ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك. حسب عبارة عبد القاهر الجرجاني. "بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر والهمة في طلبه. وما كان منه لطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجابه أشد" (٦).

٢. الأشجان الاجتماعية،

تكشف جملة من القصص القصيرة التي تضمنتها مجموعة "متدلين" عن أن حارب الظاهري أدام النظر في التحولات الحضارية التي شهدتها المجتمعات العربية ليقف على أسباب تغير العقليات وانفجار موجات الصراع بين الأجيال القديمة والأجيال الحديثة وتصدع الوحدة العائلية التقليدية وتفجير بعض المآسي الاجتماعية، واتخذ تلك القضايا موضوعا للتخييل فلوّن عالمه السردي بلون آخر من الأشجان العاتية.

ولما كانت سلطة الأجداد ومن ورثهم من أبنائهم الكبار من أهم دعائم الأسرة العربية التقليدية، فإن المؤلف اهتم في قصة "موت العصا" بحركة تمرّد الأجيال الحديثة على ذلك النظام العائلي تأثرا برياح التجديد التي هبت عليهم "من الشمال".

وقد دلّ الراوي على التغيرات العميقة التي طرأت على المجتمع بالإشارة إلى أن المرأة العجوز التي لاحظت أن الحارة "لم تعد كما كانت" هي التي حثت سكان الحي على البحث عن جدّهم الأكبر ليعيد إرساء النظام القديم. غير أن صوتها لم يلق صدى، إذ دار الحديث "عن اختفاء الجد الأكبر وعن تدفق الفرح في أرجاء الحارة. حملته إليهم رياح الشمال. كانت معبأة برائحة البخور والعطور التي أتت من هناك. من بعيد" (٧).

وليس من شك في أن الراوي اتخذ العصا رمزا لسلطة الجدّ ليدل على أن انتزاعها من يده عند رجوعه إلى الحي يترجم عن فقدانه تلك السلطة. وعندما لاحظت المرأة العجوز أنه فقد عصاه أدركت فداحة العوامل التي أدت إلى ذلك، وعبرت عن هواجسها بقولها "لربما عاد من معركة ضارية مع حريق ما، جعلته يفقد عصاه أو أنه حفر حفرة وطمرها هناك حتى يعود إليها بعدما تستتب الأمور" (٨). وقد أعرب الجدّ نفسه عن فزعه من المصير الذي ستؤول إليه عشيرته بعد تمرّدها على قيمه بقوله "هذا ما تبقى من حارتكم" وأشار إلى حبل "نصفه أكلته النار والنصف الآخر يشوبه السواد" (٩).

ومن أجل هذا أطنب الراوي في تصوير التغيرات التي طرأت على الحارة وجعلتها "ممتعنة بالخوف، مشوّهة الأطراف"، بعد غياب الجدّ الذي كان محافظا على النظام وقيما على العادات التليدة ورافضا الانسياق إلى اللهو، إيمانا منه بأن "اللهو خذلان

للروح إذا ما تمادى" (١٠).

وقد أبان المؤلف عن كلفه بوجه آخر من وجوه الثورة على النظم التقليدية في قصة "الرجل" التي نوه في بدايتها بابن أكبر لأنه رغب منذ صغر سنّه في "أن يكون شجاعا في زمن يصادر الشجاعة" (١١). ومرجع ذلك أنه "لا يؤمن بهذا الزمن الفاتر، كأنه وحيد في حومة التيه يمتصّه سرمد الوقت" (١٢).

ومن ثم ارتفعت منزلة ذلك الابن في نظر والده وسلّم إليه ثرواته، ثم قال له في وصيته: إذا صبر أفراد العائلة "وأطاعوا صبّ عليهم الذهب والأموال صبا. وإذا ما تمرّدوا بدّد هذه الأموال وامنعها، لأن الأوردة التي تحمل دماء التمرّد ستتدفّق دماؤها القانية من جديد. لا بدّ أن تبدأ من الصفر إذا أرادت الحياة الكريمة الآتية" (١٣).

وقد تفنّن المؤلف في استعمال الوصف لتجسيم بداية تلاشي سلطة ذلك الأخ وانهيار اللّحمة التي شدّت تلك المؤسسة وضمنت مناعتها. فعندما بدأ صوت ذلك الأخ يتهكّ شاع أنه صائر إلى التلاشي "حتى أن المنزل بدا خاويا وتساقط لونه الزاهي وتداغت جدران بعض الغرف فتسرّب إليها النمل والحشرات وأصبحت الرائحة التي تلوذ هناك سمجة ونتنة" (١٤). ورغم أن هناك من قدّر أنه "مازال موجودا بينهم لكنهم لا يرونه"، فإن أفراد العائلة اتفقوا على اقتسام إرث أبيهم بعد مرور أربع سنوات على اختفاء أخيهم الكبير للتخلص من الفقر وإبادة سلطانه الذي خضعوا له طوال عشرين سنة.

وقد جسّم الراوي ثورة أفراد العائلة على النظام القديم الذي حافظ عليه ذلك الرجل، بالإشارة إلى أنهم تكالبوا على تحطيم صورته المنحوتة على جدران البيت "كي يدخل منها". في تقديرهم. "الهواء المنعش للدماء". ولما باءت محاولاتهم بالفشل أحضروا "كل آلات الدمار والخراب" لتحقيق

١.٢ الأشجان النفسانية:

أبان حارب الظاهري في قسم من نصوص مجموعته القصصية عن كلفه بالهموم والهواجس التي تورثها الأطماع المادية والتوترات النفسية والهموم الوجودية فدلّ بذلك على لون من الأشجان المتسرية إلى عالمه القصصي.

ففي قصة "السقوط" انفجر تيار الوعي في باطن شخص أصبح "تافها محبطاً"، بعد أن كان يرتدي "رداء الفخر". ومن ثمّ ذلك برّحت به مشاعر الغربة والوحدة فخاطب نفسه قائلاً "تحاول أن تتسى صور الغربة المفزعة وأنت تغادر صفر اليدين، تغادر نحو المجهول، تهرع بعيداً في اتجاه معاكس، تنقّب عن بواطن الصحو، ترتجف فزعا وأنت تتحاور مع الذات التي غاصت في بحر الوهم والجنون" (٢١).

ومهما كانت الأسباب التي أدت بالشخصية الرئيسية إلى تلك الحالة، فإنّ إطناب الراوي في إظهار تغربها وتوتر علاقاتها بأفراد عائلتها وتغيّر نظرتها إلى الوجود يشفّ عن فظاعة تلك الأسباب، ويبرّر طغيان معجم الحزن على حديثها الباطني.

وقد أفرط الراوي - فضلاً عن ذلك - في تكثيف الاستعارات وكلف بالترميز في نصّ "انشطار المايا" ليلفت الانتباه إلى أنّ العوامل التي نغّست حياة الشخصية الرئيسية وأصابها بالإحباط قد أغرقتها بإنهاء حياتها بطريقة بشعة. إلاّ أنّها جبنّت عن تنفيذ عزمها فركنت إلى حلّ مخز عمّق أزمته تعميقاً. فقد انطوى بطل تلك القصة القصيرة على نفسه وجلس "خلف سراب العمر يتشكّل، ثمّ ينزوي حيث رعشات الضوء تحارب الظلمة في شفاقيّة خاسرة فليجم نزعات نفسه بقراءة كتاب قديم ذي رائحة. وحين طرقت الأبواب بقوة سقط الكتاب من يده كالحلم وتبلور العرق ثمّ أخذت زوجته تنهره مراراً" (٢٢).

في ذاكرته براءة طفلة مريضة وزوجة يفتالها الضعف". وعندما طال غيابه، من دون أن يفلح في الحصول على ما يضمن لعائلته ضروريات الحياة رجع إلى بيته القديم المتصدّع، حيث أضاع ذاته.

ورغم أنّ البؤس أطفأ قناديل الحبّ والحنان في وجه تلك الفتاة التي كابدت ألوان الشقاء صحبة أمها المريضة، فإنّ صوت والدها "قد انتزعها من صفوة الذاكرة إلى الشعور بالاطمئنان. ففي كنفه أحسّت بالدفع" (٢٠) واهتزّ كيانه وأشرقت الدنيا في عينيها إشراقاً بدّد الليل الذي "رماها كزهرة بلا عطر وبلا عنقوان".

أمّا في قصة "الغرفة" فقد أشار الراوي إلى الفروق المادية بين بعض العائلات بذكر أنّ عائلة ثرية أهدت إلى ابنها سيارة حديثة في مفتتح السنة الدراسية وأهدت إلى أخته "كلّ ما هو غال ونفيس" فلم ترض بكلّ ذلك، في حين أنّ جارهم الفقير عجز عن اشتراء ثياب جديدة لابنه خلال ذلك اليوم عينه. ومن هنا انفتح عالم تلك القصة القصيرة على شعور ذلك التلميذ الفقير بالحرمان وإصابته بالأرق من كثرة الكوايس التي عكّرت ليله وأشعرته بالاختناق في غرفته الضيقة. ولا غرابة بعد ذلك في أن تتعثر مسيرته التعليمية ويقع في شباك الشاب المتسكّع الذي حذّرت أمّه من مرافقته لأنّه "ولد شقيّ".

وقد بلغت الأشجان أوجها في عالم القصة الموسومة بـ "ذات فجر". ذلك أنّ الراوي استهلّها بإبراز التقابل بين براءة تلميذة صغيرة غادرت بيتها فجراً كي لا تتأخّر عن الحافلة ووحشية الشخص الذي احتال لاختطافها وجرحها كالذبيحة، ثمّ صوّر إقدام ذلك الشخص على اغتصاب تلك الطفلة في صحراء نائية وأشار إلى المصيبة البشعة التي هشمت كيانه تهشيماً لا طاقة للأيام على محو آثاره.

غاياتهم، كاشفين بذلك عن شعورهم بقوة سلطة أخيهما الأكبر ورغبتهم العارمة في التمرّد عليه. ومن ثمّ هدموا ماضيهم فتصدّع حاضريهم تصدّعاً منذراً بخراب مستقبلهم وتشتّت شملهم.

وقد مثّل الراوي المصير الناجم عن ذلك الموقف من الذين تشبّثوا بالقيم التليدة بإبراز أنّ ذلك الرجل الذي كان "يجلس في أحد الأدوار العلوية في مكان مجاور يمكنه من الاستطلاع" (١٥) قد تصلّب فجأة كالمارد و"لوح بعصاه الخرافية فتساقطوا الواحد تلو الآخر. كانوا شبه خاريين ساجدين تحت أقدامه الثلاث يخشون النظر في وجهه الصلد. تهوي العصا على رؤوسهم ذات النتوءات والأورام فتتحرك كلّ خلية في أجسادهم، تتساقط ركامات المنزل" (١٦). وإثر ذلك بدّد الأموال التي بحوزته تنفيذاً لوصية والده، ثمّ قال لهم "أمّا أهل بيتي فأنا كفيل بهم. ومضى على عصاه يتوكأ" (١٧)، تأثراً بذلك الانقلاب الفظيع ونتائجه الشنيعة.

وفي قصّتي "انفجار الذاكرة" و"الغرفة" احتفل المؤلّف بتأثير الخصاصة في العلاقات بين أفراد الأسرة الواحدة، مبرزاً عواقبها الوخيمة على حيوات الأبناء بالدرجة الأولى. فالفتاة المريضة التي فارقها والدها ذات ليلة "عندما ازداد عواء الرياح وامتألت الأرض بالأحوال وزمجر الرعد بشدة" (١٨) ليبحث لها عن دواء، خاب مسعاه فتاهت به السبل وترك ابنه "تجرجر جسداً مصلوباً على هتافات حزينة باهتة". ذلك أنّه لم يعثر على من يمدّ له يد العون فرفض العودة إلى منزله خائباً، وإذا "بألتيه يحاصر خطواته الهوجاء وأمطار الضياع تجرفه إلى حيث لا يدري" (١٩).

ومن هنا رضي بقطف "ثمار الدروب الضائعة دونما تأفّف"، وظلّ "يخبّي

سيوقف مسار حياتها واجهت تلك الحالة بارتباك، إذ أدركت أنه سيوقف "مسار التعب"، بما أن "الحياة شقاء وتعب". غير أنها أضمرت "ضحكة خفيفة كالظل، ساخطة كهداة الألم"، معبرة بذلك عن تعلقها بالدنيا من ناحية وتوقها . من ناحية أخرى . إلى خلاص روحها من قفص المادة لتحلق "في الهواء الطلق على دقات طبول الصمت"، مثل أوراق الشجر المتطايرة في فصل الخريف.

وهكذا أبانت تلك النصوص عن انشغال المؤلف بجملة من العوامل التي نغصت حيوات شخصيات نماذج، وعقدت نفسياتها تعقيدا فجّر دفقا صاخبا من الأشجان في عالمه السردي.

٤. أشجان العصفور الشرقي،

نشأ حارب الظاهري بأرض الجنوب، حيث تغذى بالتراث الشرقي وهبت عليه رياح الشمال، مثلما هبت على أبناء جيله هددت توفقه إلى اللحاق بسرب "العصافير الشرقية" التي خلبها بريق الغرب وبذل حياتها تبديلا. وقد تحققت أحلامه عندما ذهب في بعثة علمية إلى أمريكا، حيث عاش تجربة وجودية ثرية، انصهر فيها المستوى النفسي بالمستوى التعليمي والمستوى الحضاري انصهارا شكّل شخصيته تشكيلا جديدا.

ولما كانت تلك التجربة بالغة الأهمية والتعقيد، فإن المؤلف رأى أن تصوير علاقة رجل شرقي بامرأة أجنبية هو السبيل الأقوم إلى تمثيل تلك التجربة قصصيا، على غرار أسلافه من القصاصين العرب الذين اتخذوا الفن القصصي أداة للتعبير عن إشكاليات علاقة الشرق بالغرب.

وبما أن الوصف يعتبر من أهم أدوات التعبير عن تلك التجربة التي تصادمت فيها الثنائيات وتدفقت خلالها أضرب المعاناة، فإن المؤلف عوّل على تلك الأداة تعويلا في قصة

وقد صوّر الراوي كثافة العتمة وبرودة الهواء وضياح أقدام ذلك الأخ على "طريق أجوف يعانق وميض البرق" ليجسّم المعاناة التي كابدها خوفا من ضياع إخوته الصغار، عندما لمح "الرجل المسخ مع شرذمة أخرى يلتهمون وجبة جديدة من الأطفال" (٢٥). غير أن قفلة هذه القصة القصيرة تفاجئنا بالإشارة إلى أن إخوة ذلك الشخص كانوا في الواقع بجواره، ممّا أشعره بأن هواجسه نبعت بسبب الشك.

وفي أقصوصة "امرأة ثلجية" وظّف الراوي معجم السواد والبياض والنور والظلمة ليسبر باطن امرأة قادها التيه إلى دروب الخطيئة، حيث برّحت بها الجراح وجعلتها تحنّ إلى الطهارة حيننا دافقا. ومن هنا كشف عن أن الركن النير الكامن في أعماق تلك المرأة أثار ازدهارها بمظاهر زينتها ليلة عيد الميلاد، وأدركت بالوحدة "فخنتها العبرات"، وأدركت أن مصيرها هو التلاشي في "غابات التيه التي عرفتها بعد أن ودّعت زمن الطفولة والبراءة" (٢٦).

وقد وقف المؤلف في قصة "رائحة الليل" على مصدر آخر من مصادر الأشجان بفتح عالم تلك القصة على الآثار الوخيمة الناجمة عن العقم في العائلة العربية. وعمد . فضلا عن ذلك . إلى تقوية صدى الأشجان في مجموعته القصصية بفتح عالم "نخب الهتاف" على حالة الارتباك التي هيمنت على إحدى الشخصيات لخوفها من الموت الذي سيفاجئها في لحظة من اللحظات وترقبها لتلك اللحظة التي ستخلصها من شقاء الدنيا. ومن أجل ذلك أصبحت تلك الشخصية ممزّقة بين مشاعر الخوف من الموت والتعطش لمعانقته تمزّقا ترجم عن الموقف الوجودي الذي أثر في علاقاتها الاجتماعية وحالتها النفسية.

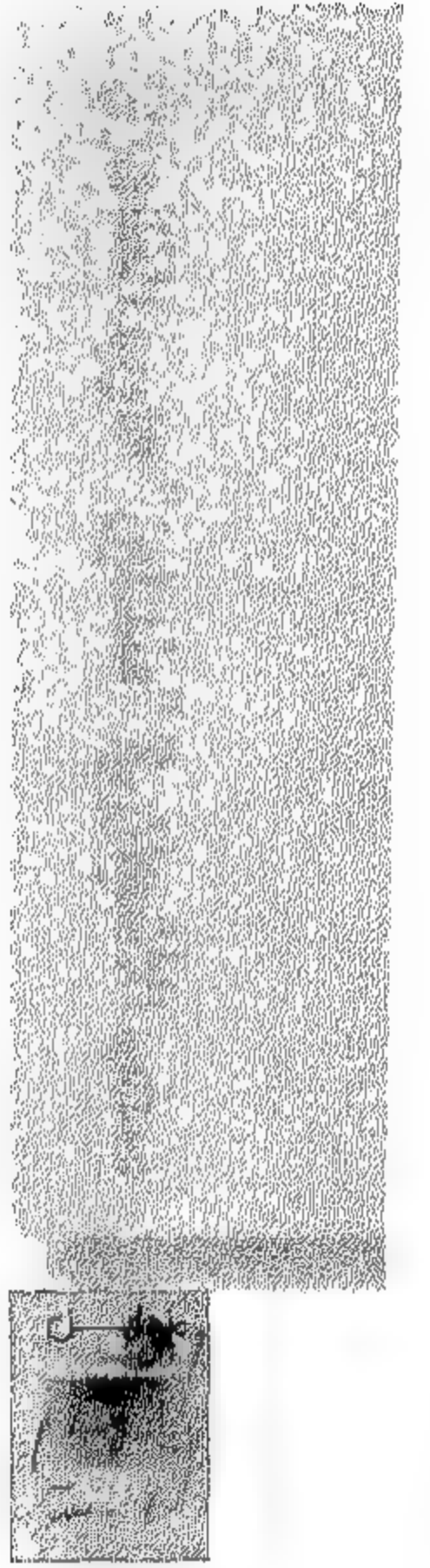
فعندما شعرت تلك الشخصية بأن ذلك "الهتاف القادم من بعيد"

ومن هنا اتّقدت أزمته وعزم على إنهاء حياته، غير أنه عزّف عن ذلك القرار والتحق بمقرّ عمله، حيث كان المدير "يمارس نوعا من الجهالة على عقله السمج"، ممّا جعله يفكر في التمرد على زوجته وقتل نفسه "حتى لا يبقى أي أثر لذلك الاشتعال الذي اغتالوه ومسخوا لهيبه بأيديهم الخفية" (٢٢).

وبما أنه لم يقو على تنفيذ عزمه، فإنّه "أخذ يطأطي رأسه ويتابع صمته المتخنّ بالعذاب". وعندئذ تدفّقت استعارات الراوي لتجسّم شعور تلك الشخصية بالخزي والقذارة، نتيجة لاضطرارها إلى مداينة من تسبّب في إحباطها.

أمّا في قصة "ربطة العنق" فقد أقحم الراوي أحد الفقراء الباحثين عن شغل في عالم الرجال "المهمّين" الذين كدّسوا الثروات وأغدقوا الأموال على خليلاتهم، وكشف عن طمعه في التشبّه بهم. وعندما احتالت إحدى المنغمسات في ذلك العالم لترفع من منزلته وتتحكم في مصيره ارتبك خوفا من الدنس، وقال لها "عندما وصل الحلم إلى الحنجرة عدلت عنه. فأنا رجل أعيل خمسة صغار، لا أودّ أن يعرفوا بأنني رجل سيّئ". ولكنّ الأطماع استبدّت به فانقاد إلى تلك الفتاة إلى أن صيرته "رجلا مهما" في نظر الناس. وعندئذ تفجّر حنينه إلى ماضيه النقيّ واحتقر نفسه، لأنّه فقد ذاته.

وفي قصة "نبض الصمت" وقف الراوي على هواجس أخ قذفت به خطاه بعيدا عن إخوته الصغار فحنّ إليهم وخشي عليهم من طمع الطامعين. وقد تفاقم هواجس ذلك الأخ وشعر بثقل مسؤوليته عندما شاهد رجلا جائعا "يحمل بيده عصاه وبأخرى أشلاء جسد" صحبة "شرذمة من الرجال الجياع يتكوّمون حول وميض نار فاترة" (٢٤). ولذلك عجّل بالعودة حتّى لا يكون غيابه سببا في ضياع إخوته الصغار.



"برباكا" التي أفردتها لتمثيل تلك التجربة.

وليس من شك في أنه أجرى القسم الأول من أحداث قصته بفضاء "كافيتيريا الرجل الكهل" ليعبر الفضاء المخلق الذي انزوى فيه بطله انزواء مترجما عن مشاعر الوحدة والغربة والضيايق التي نغصت بداية حياته بالغرب، وقوت توقعه إلى الالتحام بذلك العالم الذي جرّه إليه تيار نهر الشمال جزاً.

فعندما انطوى ذلك الفتى الشرقي على نفسه بالمقهى رأى "الوجوه دمي صغيرة تسافر عبر منفي الحياة"، وظل يضع يده على كتابه "البارد" وعيناه تراقص الظلال، أماره على مشاعر الوحدة والتيه التي نغصت حياته آنذاك.

ورغم أنه وجد نفسه في ذلك الفضاء وجها لوجه مع فتاة غريبة عارية من الجمال، فإن كيانه هفا إليها بكل جوارحه، وبات يحلم بالقرب من محيطها، طمعا في تكسير أغلال الغربة التي كبّلت حياته وفهم سر تلك الحضارة التي جذبتة إلى فلكها. وقد أعرب عن ذلك بقوله "أرى عينيها حبرا أزرق شفافا، يتأجج حلما في نوازع نفسي، مثلما سرّ دفين. أودّ أن أفتح شبابيك العمر الباردة على وجهها كل صباح. ها أنا أقول ذلك، لكن من غير جدوى. لا أستطيع أن أصل إلى محيطها. تقتلني تلك الزوايا توهجا فأحمل كتبي الجامعية إلى صديري الموجع بالغربة" (٢٧).

ورغم أن صاحبنا لم يتجرأ على مدّ جسوره إلى تلك الفتاة، إذ عاقته تربيته في مجتمع رجالي عن المبادرة باقتحام حياتها، وكثفت له نظرة الشرق إلى الغرب الحواجز الفاصلة بينهما، فإنه "تبذ فكرة الخروج من معمعة كفتيريا الرجل الكهل". ومن ثمّ تنامت أشجانه وبقي تحت رحمة تلك الفتاة الغريبة إلى أن أقدمت هي نفسها على إحالة "أحلامه إلى لقاء

وقف المؤلف في قصته «رائحة الليل» على مصدر آخر من مصادر الأشجان بفتح عالم القصة على الآثار الوخيمة الناجمة عن العقم

عاجل". غير أنها أخذته. مع ذلك. على خجله قائلة "الذكر دائما يسعى وليس الأنثى"، مثبتة بذلك أن الأنثى/ الغرب هي التي تتحكم في العلاقة مع الرجل/ الشرق.

ويفضل المؤلف تبذد حرمان ذلك الفتى الشرقي وانتقدت نخوته الرجولية فأصبحت جلساته مع تلك الفتاة "مفعمة بالثمالة"، خاصة بعد أن شكرته على كرمه شكرا أشعره بأن سلوكه الشرقي هو الذي قربها منه. ومن هنا تضخمت رجولته، لأن الرجال في تقديره يحبون "تملك الأنثى ولو كانت بقايا من جمال تعلق الأيام خلصة" (٢٨).

ولكن، رغم أن علاقة ذلك الشرقي بتلك الفتاة الغريبة قد تسببت في تبديد كبره وبسمة غريته حتى بات "يفني في مهد الليل"، ودققت مشاعره الرومانسية بقوة، فإن نظرتة إليها بدأت تتغير تغيرا ولّد نفوره منها. ذلك أنه تطفن إلى أن الضمور الذي يعصف بها جعل "جمالها يتلاشى يوما بعد يوم"، وقدّر أن تلك الفتاة/ الغرب سرّ لا قدرة له على النفاذ إلى جوهره. ولذلك عاوده الشعور بالغربة واعترف بعجزه عن فهم "الأنثى". وقد عبّر المؤلف عن بداية القطيعة بينهما بالإشارة إلى صمتهما الذي حلّ محلّ ضحكاتهما المجلجلة وتصوير جلوسهما إلى "طاولة نصفها شرقي ونصفها الآخر غربي".

وقد كان لاختلاف تلك الفتاة عن الفتاة الشرقية ولتباين عقليتها عن عقلية ذلك الفتى دخل أساسي في تعميق الهوة الفاصلة بينهما وإبراز تعقد تلك العلاقة. فعندما لاحظ ذلك الشرقي أن رقيقته تدخن وتشرب النبيذ صارحها بأنه يكره المرأة المدخنة كما يكره المرأة الماجنة. ولذلك أعربت عن امتعاضها من موقفه بقولها "إذن أنا امرأة عاهرة في عرفكم"، وتجرأت على إخباره بأنها مدمنة لم تتوصل بعد إلى الخلاص من المخدرات التي دمّرت صحتها. ولذلك شعر "بتورم الهواء تحت جفون عينية" وغادر الحانة التي أصبحت "كالكهف الذي حبس أنفاسه"، إعلانا منه عن قطيعته مع ذلك العالم الغربي. ورغم كل هذا، فإن حياته تكدرت بانفصائه عن تلك الفتاة الغريبة تكدرا شفا عن صخب أشجانه إثر ذلك التنافر، ودلّ على قوة التيار الذي دفعه إلى مدار الغرب، وأكد عجزه عن الخلاص منه.

ومن أجل هذا تفنّن المؤلف في توظيف الوصف وتوسّل بفنون المجاز لتمثيل كثافة التجربة التي عاشها ذلك الفتى الشرقي في الغرب وتعقدتها ورصد تأثيرها في نفسيته وتكييفها لنظرتة إلى الوجود. فعندما غابت تلك الفتاة عن أمكنته المعتادة فقدت جميع الكائنات جمالها في نظره، وأخفى البهو المزركش "ضحكاتها الزائرة كالرسم"، ممّا جعله ينطوي على نفسه مرة أخرى داخل "غرفة ضيقة". وهناك استبدت به الهواجس و"أكلته الخيالات". على حدّ عبارة محمود المسعدي. وغمره الشجن وتأكّد من عجزه عن التحكم في تلك الفتاة و"تحديد ملامح وجهها الغربي".

وهكذا عنت موجة الصراع بين الشرق والغرب في ذات ذلك الفتى الشرقي عتوا حمله على استدعاء شرقه ليخلص من دوامة التيه. ولكنه لم يتمكن من تبديد حزنه وإزالة شعوره بفقدان "ملامح وجه تلك الفتاة ذي

والإحاطة بمقاصده من إبراز كثافتها.

وقد تجلّى لنا أنّ عوالم تلك الأقاصيص والقصص القصيرة انفتحت على الصراع بين القديم الأصيل والحديث الوافد، انفتاحها على العلاقة بين الشرق والغرب وعلى هموم اجتماعية ونفسانية وقومية. ومن ثمّ ارتبط بعضها ببعض ارتباطاً لطيفاً ارتقى بها إلى مصافّ عيون الروايات التي احتلت بعوالم سردية معقدة تعقد الحياة نفسها.

وهكذا برهن صاحبنا على أنّ الأقاصيص المتميّزة بالمحافظة على الوحدات الثلاث والقصص القصيرة المتميّزة بمحافظتها على وحدة الموضوع ووحدة الانطباع. رغم تعدّد أزماتها وأمكناتها وكثرة عدد شخصياتها. يمكن أن تتعاقد على طرق قضايا متشعبة، متى أجاد مؤلّفوها سبكها وأحسنوا انتقاء ما ينبغي نشره منها في مجموعات خاصّة.

والحقّ أنّ المؤلّف انساق في بعض نصوص مجموعته إلى تكثيف الرمز فبلغ بالإيجاء مدى بعيداً، حجب دلالاتها عن قرائه الذين لم يتسلّحوا بالآليات تأويل النصوص الرمزية المويضة. غير أنّه استعمل في جلّ نصوص تلك المجموعة استعارات خلاّبة، وجوّد التخيل والتمثيل لينسج الخيوط الشفافة التي تشدّ تلك المتون السردية إلى عتباتها وتكشف عن قضاياها الجوهرية. وبفضل ذلك كثف شاعريّتها تكثيفاً وهدى قراءه إلى سبل استخلاص صميم دلالاتها وتبيين الرؤية التي احتضنت عوالمها فأسهّم في توسيع أفق انتظارهم الأجناسي، على غرار أعلام ذلك اللون القصصي في الأدب العربي الحديث.

* أكاديمي من تونس

الأريج الغريبي المنفرد، أو "نظرات عينيها مسالة بشكل كيميائي مملوء بالزيت وباللون" (٢٩).

والحقّ أنّ قوّة العوامل التي فرّقت بين ذلك الشاب وتلك الفتاة الغريبة لم تعصف بتعلّقه بها، لأنّها ملأت في وقت من الأوقات "حياته فرحاً ودثرته ببكاء مفعم بالحكايا الأسطورية"، كما أنّها "أورثته موجة غناء تولد من بطن حنجرة أسفنجية غادرها المساء".

ولمّا أدرك أنّه سيبقى وحيداً "يمسح حزنه" بسبب جذوره الشرقية عقد العزم على ترقّب عودتها ليبحث معها عن إقامة علاقة جديدة تراعي الخصوصيات، وتفتح مسلكاً قوياً إلى رحلتها "ما بين الشرق والغرب" فدلّ بكلّ ذلك على إشكاليات علاقة الشرق بالغرب، وترجم عن توقه إلى إقامة تلك العلاقة على أسس جديدة تخلّصها من عوامل التنافر وتضمن لها مستقبلاً مثمراً.

إنّ الأقاصيص والقصص القصيرة التي تضمّنتها مجموعة "مندلين" قد أبانت لنا عن القضايا الاجتماعية والنفسانية والقومية والحضارية التي شغلت الأديب حارب الظاهري، وحملته في طور من أطوار حياته على التوسّل بفنّ القصّ لتجويد النظر في أسبابها وإبراز آثارها. وبما أنّه أدام النظر في تلك القضايا حتّى أدرك فداحة تأثيرها في نفسيّات الأفراد وفي العلاقات الاجتماعية ووقف على فعلها في واقعنا القومي، فإنّ القنّامة خيّمّت على عوالم تلك الآثار القصصية التي توسّل بها لسبر تلك المسائل وفجّرت فيها أشجاناً صاخبة. وبذلك هدف خطابه القصصي إلى إثارة انتباه المتلقّي ودفعه إلى حسن تأويله للاهتمام إلى منابع تلك الأشجان

١. نظر على سبيل المثال: حارب الظاهري، قبلة على حد القمر، الشارقة، اتحاد كتاب وادباء الإمارات، ١٩٩٩. ديوان شعر: شمس شفيق، أبو ظبي، اتحاد كتاب وادباء الإمارات، ٢٠٠٥. ديوان شعر: نبض الروح، أبو ظبي، ٢٠٠٥. خواطر ليل الدمي، أبو ظبي، اتحاد كتاب وادباء الإمارات، ٢٠٠٥. مجموعة قصصية: افتتاحيات مجلة شؤون أدبية. مقالات متنوعة المواضيع بجرائد ومجلات صادرة بدولة الإمارات العربية. حارب الظاهري، مندلين، أبو ظبي، ١٩٩٧.

٢. المصدر السابق، ص ٢٩.

٣. م. ن، ص ٧٤.

٤. ينظر: MICHAEL RIFFATERRE.

La production du texte, Paris.

Seuil, ١٩٧٩, PP. ١٣٢-١٤٥.

٥. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز.

تحقيق محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٤.

٦. حارب الظاهري، مندلين، ص ٤٣.

٧. م. ن، ص ٤٤.

٨. م. ن، الصفحة نفسها.

٩. م. ن، ص ٤٥.

١٠. م. ن، ص ٦٥.

١١. م. ن، ص ٦٥-٦٦.

١٢. م. ن، ص ٦٧.

١٣. م. ن، ص ٦٢.

١٤. م. ن، ص ٦٦.

١٥. م. ن، الصفحة نفسها.

١٦. م. ن، ص ٦٧.

١٧. م. ن، ص ٢٠.

١٨. م. ن، الصفحة نفسها.

١٩. م. ن، الصفحة نفسها.

٢٠. م. ن، ص ١٢.

٢١. م. ن، ص ٤٩.

٢٢. م. ن، ص ٥١.

٢٣. م. ن، ص ٢٤.

٢٤. م. ن، ص ٢٥.

٢٥. م. ن، ص ٧.

٢٦. م. ن، ص ٩٧.

٢٧. م. ن، ص ٩٨.

٢٨. م. ن، ص ١٠٠.

٢٩. م. ن، الصفحة نفسها.

القدس.. أبوابنا سجل تاريخنا!!

دأبما تكون عملية البحث في مرحلة من مراحل الكتابة، مرحلة، ومحيية.

نظر عندما يتعلق الموضوع بمسألة لها حضور في الوجدان، ويكون البحث حول عنوان متعلق بمسألة مستهلك بالهوية والذاكرة، وحسب صديق من جنود الذاكرة، يكون للبحث مذاق آخر، ومتمعة، ورغبة في مزيد منه. وفي التوسع أكثر، كما حدث في كتابي في كتابة ورقة حول الثقافة والقدس، في ذكرى تحرير المدينة على يد صلاح الدين الأيوبي والذي كان في ٢٠ رجب ٥٨٢ هـ.

كنت سعيداً بالكتابة، والبحث حول القدس التي لم أرها بسبب احتلالها، لكنها كانت المسكن في الوجدان الذي لا يتعامل معها به جهة للتر محايدة، فهي المدينة التي تمثل حضورها "أجمل أمة المظلمة" العليا للعالم، ولربطتها بها الحياة الروحية للأديان السماوية، كونها بؤرة مركزية في هذا المجال. وفي خارج هذا الإطار تكون صادقة ذلك أن القداسة جزء من المدن ومن البشر في إطاره، ومن ذاكرته، وتاريخه، وحجائه، وأسواره، ودوره، كلها، وهي بمجملها تعبر عن هذه الثقافة الخاصة بالمدينة.

وجدت قصورا كثيرة حول القدس، ولعل قد استلها، ومناها، وحضورها في الثقافة حمل منها محو، أساسا في كثير من الكتابات، والأبحاث، ولعل ذلك إلى ساحات إبداعية أخرى مما جعل الثقافة، دواء حقيقيا على داء الخراب القدس لأن طبيعة الحركة الثقافية تعتمد على التراكب والاستمرارية على المدى الطويل، وهذا صراع أصعب، وأبعد حضورا من الجوانب المادية، والآلة الأخرى.

وإذا كانت قصيدة مظهر البواب التشرق على المستوى العربي، تستلهم الهمم بعبارة "القدس عروس صروبكم"، ويدغم بالتلمذة الصورة التي وصلت إليها المدينة، إلا أن معظم الأدباء والشعراء دخلوا هذا الصغار أيضا، وكتبوه، وأضافوه على السور العربي، حتى لا يكاد أديبا جادا تخلو كتاباته من القدس، وقصبتها، تحت عنوان "هذا باهون"، مع مقدساتها وحفاظ القدس، في تصدح حقيقيا لسياسة التطريح الثقافية ومحاولات طمس التراث القومي.

لن أدخل في تفاصيل ما كتبت حول مسألة الثقافة، وعلاقتها بالقدس، ولكن في هذه الساحة، أحاول تسجيل ما يمكن الخروج به من حقايق، وسجل كامل للثقافة، والتاريخ المواقف فلسفة مثل القدس، من خلال القراءة الجادة للمكان، وتنبع ذاكرته لا من خلال القتب، ولكن من خلال التدقيق في مسميات أبواب المدينة التي تعطي دلالات ثقافية عميقة على تتبع لتأري الأسماء على كل باب، والتفصيل السكونية فيه، والتواريخ والأسرار الحيوية في تفاصيله، وهذا جزء جالب بمطري رافدا آخر للثقافة، وأحسنا معزها لا بد منه للتوابع التي القاد من الزمان مع استعاب الناس بكل تفاصيله، هياب العمود مثلا هو باب النصارى، وهو باب دمشق، وباب الشام، وباب القدس، ويعود إلى عهد السلطان سليمان القانوني القم على القاطن باب يعود لعهد الصليبيين، وفي ذات المكان كان هناك باب يعود إلى زمن الامبراطور ماثيو بالوس المؤسس لمدينة أيلياء كابلونيتا.

هذا باب واحد يحمل قصة مريية ولها أسس، ومكتوبة، ولا بد من أن تترك تفاصيلها أثر في القتل، والضم بصفة الثقافة في ذهن القارئ الحقيقي للمدينة رغم تعلقها بالمكان، والآثار، والتاريخ القديم.

وعلى ذات النم أن هناك باب الساهرة وهو باب هيرودس أيضا، وباب جند أرميا، كما ذكره المقدسي، وباب ماديان ضد المرحلة.

كما أن باب الأسباط يسمى أيضا باب القدس أسطوان، وباب الاسود، وباب لستنا مريم، وباب أريحا، وباب يهوذا، وباب من الطور.

أما باب المغاربة، فهو باب سلوان، وباب الزبل، بينما باب النبي داود فهو أيضا باب سليمان، وباب حارة النصارى، وباب الخليل فهو أيضا باب باها، وباب الرحبة، وباب الخراب، وباب الد، والباب السابع المشهور هو الباب الجديد الذي يسمى باب صيد الحميد، بينما هناك أربعة أبواب أخرى مقلدة، وهناك أبواب كثيرة على التامل في أسماؤها، وحكاياتها، بزياد المتأمل بعينا بما يولد المدينة من حضور وأهم تاريخي وثقافي يعطيها قيمة عليا، متروكة على كل هذه المساهمة التي تمارس عليها من قبل أعدائها وأعداء قد استلها، ومناها، ومقاتتها التي تميزها عن كل المدن الأخرى.

على مستوى التأثير والتأثر والأفكار. وبالطبع فإن الحد الأدنى في المقارنة يكون جنسا أدبيا واحدا، بين لغتين مختلفتين.

وتتعدد نظريات الأدب المقارن التي سعت إلى تطوير مناهجه، متمشية مع التطورات المعرفية في الحقول الإنسانية المختلفة. وقد جاءت نظريته الأولى ساعية إلى المقارنة بين جنسين أدبيين في التأثير والتأثر، ولعل كتاب د. مكارم الغمري، المعنون بـ: "تأثيرات عربية في الأدب الروسي المعاصر" الصادر عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت (١٩٩١) : نموذجاً لقياس مدى التأثيرات العربية التي دخلت الأدب الروسي المعاصر؛ وهناك الكثير من البحوث التي تناولت تأثيرات عربية في الأدب الغربي، مثل تأثر "دانتى" صاحب الكوميديا الإلهية برسالة الغفران لأبي العلاء المعري، فالموضوع المشترك بينهما هو: ما يحدث يوم القيامة وإدخال الناس الجنة أو النار.

وتطورت النظرية من مجرد التأثير والتأثر إلى دراسة تاريخ الفكرة ذاتها بين أدبين مختلفين، بلغتين مختلفتين، وصاحب هذه النظرية "رينيه ويلك" في بحثه المشهور المعنون بـ "أزمة الأدب المقارن" والذي طالب فيه إلى أهمية أن يعاد النظر في مناهج الأدب المقارن بحيث لا يقف في دائرة التأثير والتأثر، فهي دائرة مغلقة ومحدودة، وأن يتسع بحيث يشمل دراسة تاريخ الأفكار بشكل معمق، بأن ندرس- مثلاً - قصيدة النثر: النشأة والتكوين والجماليات في الشعر العربي وفي الشعر الإنجليزي أو الفرنسي، وبالتالي تكون المقارنة أكثر شمولاً، حيث نعرف المشترك والمختلف؛ فكرياً وجمالياتياً في قصيدة النثر، بدلاً من الرؤية المجتزأة السابقة التي تقف عند مستوى المضمون وتسعى إلى تعميقه بين الأدبين.

والدراسة العربية النموذج لهذا المفهوم: كتاب الدكتور مجدي أحمد توفيق وعنوانه: "مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان" (سلسلة كتابات نقدية صادرة عن

آفاق ومستقبل الأدب المقارن

ندوة من اعداد نسيل درغوث *

رغم اختلاف اللغات والقوميات والمناطق الجغرافية وتاريخ الشعوب.

كان للأدب دور كبير في تدليل كل هذه الفوارق ليكون جسر عبور ما بين الثقافات.

هل مازال للأدب المقارن من مشروعية لتواجهه؟

لذلك رأينا أن نعدّ هذه الندوة حول "آفاق ومستقبل الأدب المقارن" لمجلة "عمان"

انطلاقاً أو استشارة بهذه الأسئلة

١- ما هو الأدب المقارن؟

٢- في ظل العولمة والثورة المعلوماتية والاتصالات الحديثة

هل ما زال للأدب المقارن وظيفة ومشروعية لتواجهه؟

٣- اليوم وغدا هل أصبح قدر الأدب المقارن مقتصرًا في بحوثه على الآداب الكلاسيكية؟

د. مصطفى عطية جمعة
(أستاذ جامعي مصري)

الأدب المقارن، المفهوم والنموذج
رؤية عربية

يعد الأدب المقارن منهجاً نقدياً مميزاً، فهو يعتمد على المقارنة بين الأجناس الأدبية في اللغات المختلفة،

ويمكن من التفتح على ثقافات عديدة. ومن هذا الاحتكاك الثقافي نشأة فكرة المقارنة بين الآداب المختلفة. ليظهر علم أو فن "الأدب المقارن" خلال القرن التاسع عشر الذي أجمع النقاد على أن هذا العلم/الفن قائم على المقارنة بين آداب في لغات مختلفة دارسا علاقات التأثير والتأثر بينها. باحثاً عن مواطن الائتلاف والاختلاف فيها. غير أن عصر العولمة كما قال الأستاذ صابر الحباشة "قد هجم على الساحة الثقافية العالمية وحاولت نزعاته الاستهلاكية طمس الخصوصيات الثقافية لشعوب المعمورة قصد تدجينها وقولبتها في نسخة واحدة مكرسة".

وفي ظل أيديولوجية القطب الواحد وسيادتها ورواج أفكار ومقولات

"صراع الحضارات" و"نهاية التاريخ".



عطية

الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٩٩م)، وقد أقام فيه دراسة مقارنة بين المفاهيم النقدية التي نشرتها جماعة الديوان في مصر في أوائل القرن العشرين، والتي كوّنها: عباس محمود العقاد، وإبراهيم المازني، وعبد الرحمن شكري، واعتمدت في مفاهيمها على المعطيات الحركة الرومانسية الغربية، خاصة الإنجليزية، وما طرحه أبرز منظروها ونقادها من مفاهيم جديدة، ومنهم: ووردز ورث، تشيلي. وقد أثبت د. توفيق، في هذا البحث كيف أن أعضاء جماعة الديوان في مصر، رددوا مقولات ومفاهيم نقدية عامة، دون التعمق في فهم النظرية جيداً، وأن عامل الرغبة في الشهرة كان عائقاً أمامهم للتعمق في النظرية الرومانسية، ومن ثم جاء نقدهم للتيار الكلاسيكي في الشعر (أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهما) عنيفاً وشديد الوطأة، دون التمهّل في دراسة النظرية الرومانسية، وكيف طوّرت الشعر في البنية والجماليات. وهذا بحث جيد، ويعد نموذجاً عربياً على التطور في الدراسات المقارنة. وجاءت النظرية الثالثة في الأدب المقارن من فرنسا، متطورة أكثر، ونادت بأن تكون دراسات الأدب المقارن متماشية مع العولمة وثورة الاتصالات

المعرفية، وذلك بأن ندرس قناعات الأديب ومفاهيمه العالمية ضمن دائرته المحلية، بأن ندرس مثلاً الحداثة بوصفها مذهباً أدبياً عالمياً، لدى أديب ما أو مجموعة من الأدباء أو جيل من الأدباء في أحد الأقطار. إن الهدف من هذه النظرية قياس مدى مساهمة الأدب في البيئة الأدبية للمستجدات الفكرية العالمية، فلا مجال بأن ينحصر الأديب في دائرته القطرية والمحلية الضيقة، دون أن يساهم بالنقاش وعطاء الإبداع مع الحركة الأدبية العالمية، فقد انتهى دور مركزية الحضارة الغربية، وأصبح ما يسمى حوار الحضارات، لا تصارعها، وبالتالي نطالب بحوار النظريات الأدبية العالمية، بين الآداب متعددة اللغات. وأظن أن النظرية الثالثة شديدة الأهمية، لأنها لا تلغي الآخر، بل تتعامل بتقدير مع مختلف الآداب، وفي نفس الوقت، ستحفز البيئات الأدبية على تطوير نفسها من أجل المساهمة بالرؤية والإبداع في الأدب العالمي، وهذه المساهمة لا تقف عند دائرة التأثير بالفكرة أو المذهب العالمي، بل يكون السؤال: ما العطاء الذي قدمه الأدب العربي - مثلاً - في نظرية ما بعد الحداثة، أو في مفهوم سقوط مركزية الحضارة الأوروبية، وسيادة مفهوم حوار الحضارات وتجاوزها؟ وهذا بلا شك يتيح للأدباء العرب أن تكون لهم نقاشات ثرية: إبداعية ونقدية في الحركة الأدبية العالمية، من منظور الثقافة العربية والإسلامية، لا أن نكون مجرد تابعين مرددين وناقلين للنظريات والمذاهب الغربية، وإنما متعاطون إيجابياً وفعالاً مع الأدب العالمي، بأن نعي

النظريات المستجدة، ومن ثم نقاشها في ضوء ثقافتنا العربية الإسلامية الأصيلة، بكل ما تزخر به من قيم إنسانية.

وهذا يستلزم المزيد من الدراسة للمستجدات العالمية في الفلسفة والآداب، فلا مجال في عالم اليوم للأديب المتفرج أو المنعزل أو الجاهل أو المنغلق الفكر، فهذا قد حكم على نفسه مقدماً أن يكون مجهولاً.

أصابير الحباشة

(أستاذ جامعي تونسي)

الأدب المقارن ورهانات العولمة

الأدب المقارن فن وعلم جود أساليبه أدباء الغرب وفنائه ونقاده خلال القرن التاسع عشر ومدام دوستال من أبرز الأمثلة الناصعة على تزواج الثقافات والحضارات والآداب والفنون.

ظهر الأدب المقارن وترعرع في أحضان الصالونات الأدبية ونما خلال سيطرة الفلسفة الإنسانية (humaniste) على المفكرين والأدباء. وتطور شيئاً فشيئاً وتقننت أطروحاته وتجلت معالم مناهج دراسته المختلفة... وظلت الروح الخفية التي تحرك هذا العلم / الفن متمثلة في



حباشة

خوجه

٢- سيستمر (النص
المقارن) سواء في ظل ثورة
المعلوماتية ووسائل الاتصال
الحديثة أم بعدها.. ونحن
بحاجة إليه أكثر في
ظل العولمة المعاصرة
التي اعتبرها عولمة
مزيفة، استهلاكية،
يضيع فيها
الأدب الحقيقي
والإنسان
المتجوهر مع
الروح الكونية..
ولتكون العولمة
بمفهوم ما
مختلف عن
المفاهيم
السائدة

الراكضة وراء الموجة، أي لكي تكون
العولمة جادة، فعليها أن تبدأ بنفسها
ك (نص) ل (النقد المقارن)، وما إن
تفعل ذلك، سيتأكد أنه لا عولمة، بل
عالم اختلطت فيه الأشياء والأفكار
والمفاهيم لدرجة فقد فيها العصر
التميز بين النص المعتوه والنص
المبدع، بين المؤلف القادر على تجاوز
الأزمة والأمكنة من شدة قلقه
ورؤاه الكاملة الاشتغال، وبين من لا
يتقن أبسط فواصل لغته وإيقاعاتها
وإملائها وأنساقها لا بين شجار
وصراع وحرب الحضارات، وبين
حوار وثقافة وإبداع الحضارات لا

٣- أما اليوم وغدا، والبارحة،
وكيف أصبح (النص المقارن) مقتصرًا
على الآداب الكلاسيكية، فهذا ليس
ذنب (النص المقارن)، بل خطايا
الذين يظنون أنفسهم يعملون في هذا
المجال.. والفرق شاسع بين (يعملون)
وبين (يقرؤون ويكتبون ويتأملون)
بإبداعية تضيف إلى المشهد الأدبي
بشكل عام، وفي مجالهم بشكل
خاص.

ولذلك عدة أسباب نتج عنها هذا
الوضع الدرامي للمشهد الثقافي
العربي، وهي كثيرة: سياسية /
اجتماعية / ذاتية / اقتصادية /
ثقافية.. الخ، وأهمها برأبي أن
الثقافة أضحت بلا ثقافة لا فلم تعد

غالية خوجة
(أديبة سورية)

الزهايمر الثقافي والنص المقارن

١- مبدئيًا، وبعيدًا عن التعريفات
التقليدية، الكلاسيكية، والأكاديمية،
أرى ببصيرتي الشعرية أن النص
المقارن أدب له عوالمه التي تقارن
ما بين المؤلف والمختلف في ثقافات
الشعوب والأمم، وأعتبره نوعاً من
حوار الحضارات لا سيما (النقد
المقارن) الذي يضيء كلاً من الذاكرة
الجمعية، والذاكرة الفردية المبدعة،
سواء في حيز (إستيمولوجي) معين،
أو خلال فترة زمنية مفتوحة لا
يحدّها زمان أو مكان... لماذا لأن
النص الإبداعي الإنساني يستمر
بما لديه من طاقات جمالية وفنية
وإضافات رؤيوية، وقد يكون هذا
النص ملحماً أو أسطورياً أو شعرياً
أو صوفياً أو سردياً أو نقدياً، كما في
(جلجامش) / (الألياذة والأوديسا)
/ (الأنبياء) / (رسالة الغفران) /
(ديوان المتنبي) / (فصوص حكم ابن
عربي) / (المعلقات) / (إشراقات
رامبو) / (رباعيات الخيام) /
(الإنوما إيليتش)، وسوى ذلك من
الموروث الإنساني، وما تبعه من إنتاج
أدبي عالمي معاصر،
وعلى هذه الاحتمالات،

البحث الجمالي عن المختلف والمؤتلف
بين آثار وروائع أدبية إنسانية تنتمي
لآداب مختلفة.

وليس من مقاصد الأدب المقارن
في شيء المفاضلة بين الشعوب
والأمم وإنما المقصد الأساسي هو
تكريس عقلية الحوار ومبدأ التعارف
الحضاري بين الشعوب والآداب.

غير أن عصر العولمة قد هجم
على الساحة الثقافية العالمية
وحاولت نزعاته الاستهلاكية طمس
الخصوصيات الثقافية لشعوب
المعمورة قصد تدجينها وقولبتها في
نسخة واحدة مكرسة.

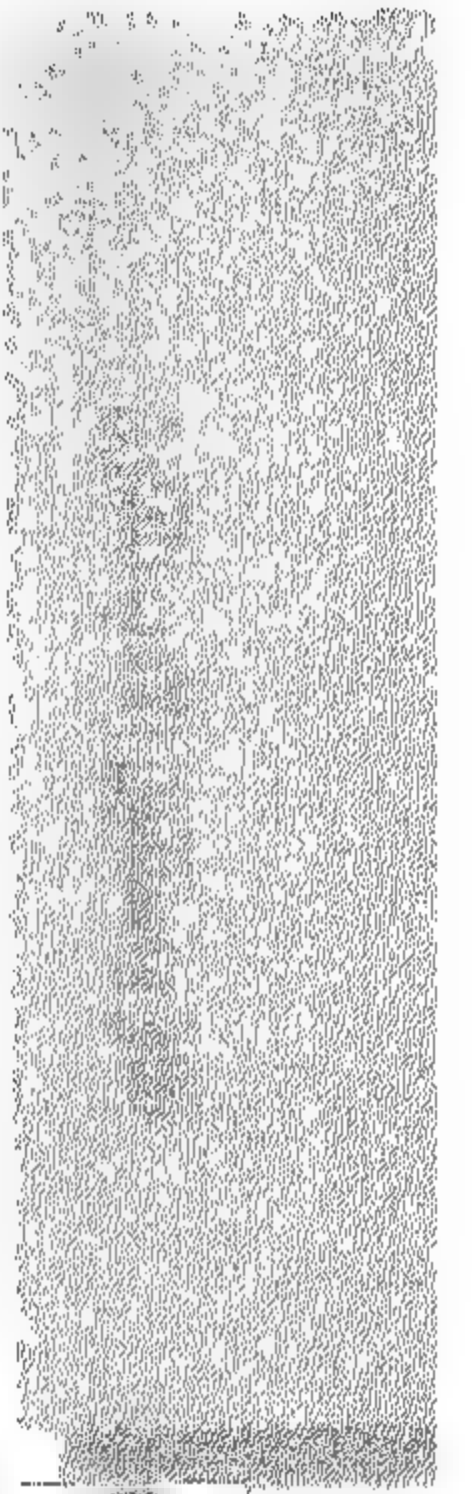
فكان من تحديات هذا العصر
الجديد أن تتصدى الآداب والفنون
لهذا التتميط المتجاهل لطبيعة الأدب
والفن الإنسانيين القائمة على روح
الاختلاف الخلاق.

ولعل الأدب المقارن من المناهج
الحديثة التي تظل قلعة تصمد عندها
الآثار الأدبية العالمية من مغبة المتاجرة
بها في سوق العولمة القاسية.

فمن واجبات النقاد الذين يزاولون
الأدب المقارن أن يحسنوا التعامل مع
لعنة العولمة الثقافية / في جوانبها
السلبية طبعاً / في سبيل تحقيق
الاستثناء الثقافي وهو أمر مطروح
بالحاح نظراً إلى الحاجة إلى رفع
النضيم عن الجانب الثقافي الذي
لا يمكن أن نقصيه من حيز الإبداع
والتفرد بدعوى التعميم والعولمة.

إذا تذكرنا أقطاب الأدب المقارن
في العالم ذكرنا مدام دوستال وإتيامل
وويليك... أما في العالم العربي فلا
مناص من ذكر إدوارد سعيد الذي
أحسن تمثيل العرب في هذا المجال
وأبدع في نقد العقلية الكولونيالية
وعرى النظرة الاستشراقية للفكر
والأدب العربيين...

فبمثل أعمال هؤلاء نجد مكاناً
تحت شمس الإبداع الإنساني،
ويظل الأدب المقارن مهما في تحقيق
التواصل والتجاوز الحضاري والأدبي
بين الأمم.



المعايير الصافية هي السائدة، ولم يعد للرؤيا المبهرة سوى الرؤيا، وليس هناك إلا الندرة التي تعي المبادئ النقية للتعامل مع الأدب، وانتشر المرتزقة، والمتطفلون، والمولفون، والمفبركون من الماء إلى الماء، وبحجج واهية. قد تكون ربيبة العولة. كحجة التنوع، والصحافة الثقافية، وغيرها، ساد الخراب، فارجع البصر كرات كثيرة لترى كيف الناشر والمنشور له، في أغلب دورياتنا، وأغلب دور النشر، يعيشون فساداً طويلاً وعرضاً وارتفاعاً، ناسين أن للزمن كلمته الأخيرة الحادة.. مفضلين مصالحهم الخاصة، الدونية، على معايير كبرى علوية أهمها أن الأدب رسالة، والرسالة أمانة: "وعرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأشفقن وأبين حملها".

وأضيف إحصاراً، بأن النقد هو المسؤول الأكبر عما آلت وتؤول إليه هذه الاستنزافات، كونه يعاني من ذات المثالب التي تعاني منها ثقافتنا العربية، فنقادنا قليلون، ونقدنا العربي بلا منهجية ولا موضوعية جريئة ولا معايير مثقفة، ويلهث وراء المديح والذم فقط، والتقليد والاستسناخ والاستهلاك..

إذن، الأمور متشابكة وسيعاً، وليس للنص المقارن أو العولة أو التكنولوجيا الحديثة ذنبٌ محوري في الواقع التراجيكيوميدي المعاصر، وإنما هو نتاج افتقادنا إلى الوعي المشرق والعقل الفاعل والروح الرائية، وهي الأسباب نفسها التي أدت بالكثرة الغالبة إلى البحث عن مشاجب سطحية لنهرقها بأثقالنا غير باحثين في العمق عن الجوهر الأساسي وإمكانات التغيير والبحث عن كفاءات الاختلاف..

أعتقد جازمة بأن علينا التخلص من الزهايمر الثقافي، والأمية في كل شيء: أمية الأخلاق، أمية المعايير، أمية المفاهيم، أمية الثقافة، ولنبدأ من جديد، من نص يتفتح بين كلمة قمرية وكلمة شمسية، لكنه يظل أبداً مجراتٍ للروح الكونية..

قديمًا قالوا:

لتعرف شعباً من الشعوب انظر إلى

نسائه وأطفاله، وأنا أقول: لتعرف أمة من الأمم انظر إلى مبدعيها.. أليس المبدع مرآة لكل زمان ومكان؟ أليس هو البوصلة لحضارة من الحضارات؟ أفترض يقيناً، أن المبدع هو المنارة الأسمى للإنسانية.. فأين تلك المنارات ليكون لدينا (النص المقارن)؟

د. صلاح الدين بوجاه

(أستاذ جامعي تونسي)

آفاق الأدب المقارن

١- يعني هذا النمط من الدراسات الأدبية بالموازنة بين "الأدب الوطني وآداب اللغات الأخرى" قصد إبراز مواطن الائتلاف والاختلاف دون أن يفضي هذا بالباحث إلى مجال "الأدب العام" أو إلى "علم الأدب" وهما يدرسان تاريخ الأفكار والأجناس والعناصر الثابتة التي لا يكون الأدب أدباً إلا بها. يقول ريمون طحان: "أن كلمة أدب تعني الابداع وهم حين يقارنون لا يقومون إلا بدراسات أدبية. والدراسات هي نوع من النقد. ومن الأفضل أن يسمى عملنا هذا دراسات في الأدب المقارن أو بالأحرى دراسات في الآداب المقارنة الأدب المقارن والأدب العام

وفي الامكان اثبات عناصر بعينها يتفق القوم في شأنها ويعتبرون الاهتمام بها من "عدة المقارن"

أولاً: الاقرار بتبادل الكتب والترجمات

ثانياً: تأكيد المعرفة باللغات الأخرى

ثالثاً: إبراز الوسطاء والرحالة

رابعاً: الانتباه إلى النصوص المصادر والنصوص المرافئ نصوص الوصول ومهما يكن من أمر اختلاف أصحاب النظريات في شأن الأدب المقارن...

فانهم يثبتون

حقيقتين أولاهما

اعتبار الأدب

المقارن علماً في طور التكوين! و ثانيتهما اللاحاح على أن مرور الأدب المقارن بأزمات متعاقبة هو السمة الايجابية التي سمحت له بأن يتطور!

فالباحث في هذا المجال يقف عند حافة تاريخ الأدب والانشائية وسوسيولوجيا الأدب ونظرية الأدب ونظرية التقبل ونظرية الأجناس الأدبية والتأويلية

والتحليل النفسي...دون الخضوع لأي منها بتطبيق مناهجها تطبيقاً دقيقاً ينأى بالباحث عن صلب الأدب المقارن. وهل "الأدب المقارن" إلا من قبيل الأخذ من كل هذه المجالات بطرف!

٢- أجدني مدفوعاً إلى الهتاف الصريح منذ البداية: "بل إن مشروعية الأدب المقارن"تزداد على مرّ الحقب والأعوام وتغير المناخات الثقافية والتقارب بين الشعوب.

فالعولة والثورة المعلوماتية والاتصالات الحديثة تؤدي إلى البحث عن وجوه اللقيا بين الآداب والثقافات وتسهم في اكتساب هذا الفرع من البحث المزيد من الشرعية

ذلك أن التقارب بين بني البشر



بوجاه

التعاريف والتحديدات التي لا تختلف عند جمهور المقارنيين في كون الأدب المقارن ذا بعدين، أولهما: التحاوري وثانيهما، التجاوزي، التحاوري بمعنى أن حقل اشتغاله هو المنتج النصي لأدب الأمم في شكله المقارناتي، والتجاوزي هو الوعي بدراسة الظواهر غير المنحصرة في منتج نصي قومي واحد (طبعاً هناك من يختلف مع هذا المعطى التجاوزي ويرى في المتابعة للظواهر داخل أدب قومية واحدة يمكن أن تكون من صميم اهتمام الأدب المقارن). يمكن هاهنا لغير قليل من المعطيات البحثية كـ "التأثير" و "التأثر" و "الامتداد" و "التجاوز" و "التجاور" أن تجد في الأدب المقارن منهجاً يهتم بمتونها المشتركة.

غير أنه ينبغي التنبيه إلى أن صفة الاهتمام بالمتن لا تلغي الأساس الفني من الدراسة المقارنة، لذلك يمكن للمعطيات البحثية التي اشرنا إليها أعلاه أن تكون مهتمة بالجانبين معاً مع هيمنة بعضها على الأخرى حسب مواطن الاهتمام، فينظر للتأثير والتأثر في ارتباطهما بالمتن، وينظر للتجاوز والتجاور والامتداد في ارتباطهما بالجانب الفني.

لذلك فلا يمكن أن نقر بأن البحوث المقارنة وقفت على "الأدب الكلاسيكية" أو على "الأدب الحديثة" .. فمجالها واسع سعة الأدب ومتفرع تفرع الحضارات والثقافات واللغات. وفي يقيننا أن "الأدب المقارن" يلبث رهين شرط وحيد أساسي منه ينطلق واليه يعود للتدليل والبرهنة. وهذا الشرط هو أن المقارنة لا تيسر إلا بين أدبين ينتميان إلى لغتين مختلفتين.

من ذلك أدب الحضارتين واللغتين العربية والفارسية أو العربية والفرنسية قديماً/وحديثاً ومن ذلك مقارنات شتى يمكن أن تنشأ بين العربية والعبرية. أو بين الفرنسية والانجليزية. والملاحظ أن الأدب المقارن يلبث مقنناً متوازناً موضوعياً إذا ما التزم بالدقة والحياد وبعدم الميل غير المعلن إلى أدب دون آخر. فليس الهدف تبيان غلبة شعب من الشعوب أو ثقافة من الثقافات. (مثلاً كان الأمر عند شطر من المستشرقين) الاستشراق ادوارد سعيد إنما هو إبراز وجوه التقارب أو التباعد بين أدبين اثنين أو أكثر مع ما يحف بهما من دلالات.

د. جمال بوطيب-

(أستاذ جامعي مغربي)

١- للأدب المقارن حد ملتبس أحياناً، وهو الحد الذي يقف وراء المنتج المفهومي الضابط (حالة كل من يحصر الحد في المستوى البسيط للمقارنة)، لكن التباس الحد لا يلغي حضور

يؤدي إلى بروز جوانب خفية وشعاب ثانوية

ويقتضي المقارنة بينها لهذا فكلما ترسخت فرص اللقاء... ازدادت اقتضاءات الأدب المقارن ثباتاً ورسوخاً.

وفي الامكان ولوج الأدب عكسياً على سبيل المثال يمكن أن يثبت الباحث قيمة مسبقة

يسعى إلى البحث عنها في أدبين مختلفين أو أكثر. من ذلك-مثلاً- يمكن مجازة تودوروف في الايقونات التي وضعها لعصر الأنوار وهي الاستقلالية/اللائكية/الحقيقة/الإنسانية والكونية ثم التقيب في الأدب الفرنسية

والأدب العربية عن مداخل تثبت التداني أو التباعد بينها. لهذا فالامكانات كثيرة متنوعة. وفي يقيني أن العولة تنمي فرص المقارنة وتكسبها تفرعات كثيرة جديدة ولا تحدد منها أو تعوقها. لهذا ففي الامكان القاء السؤال بطريقة أخرى كأن نقول: ما هي الامكانات الجديدة للأدب المقارن في ظل العولة وسبل الاتصال الحديثة.

وفي امكاننا أن نتريث عند "الانترنت" وهي من أهم سبل الاتصال الحديثة فهي تغير مفهوم "الوساطة" القديمة أن تنشئ ضرباً جديداً من "الوسائط" المقدره اللامادية وتتخصص الوسائط التقليدية لهذا فمن نافلة القول أن نجزم بأنها تفتح أفاقاً جديدة للبحث.

ولا نشك أن الانترنت التي تسهم في تقريب الشقة بين المتباعدات تقضي إلى خلق ثنايا جديدة ضمن ثوب العولة فلئن كان التفسير في الفرنسية

Ex/pli/cation

من قبيل البحث داخل الثنايا عن معنى جديد... فان "ثنايا" جديدة ناتجة عن التقارب... يمكن أن يفضي إلى البحث في وجوه تباعد/تقارب غير معهودة!

٢- "الأدب المقارن" أوسع من أن يقصر على البحوث الكلاسيكية وهو قديم قدم الحضارات بأدبها المتشعبة



بوطيب

إن هذا التكامل بين المعطيات البحثية فنيا وموضوعيا في دراسة الظاهرة هو ما يجعل من الأدب المقارن محققا لصفة العلمية باعتبارها علما يتبع الشروط العلمية في الدراسة المقارناتية من ملاحظة وصياغة للفرضية وتتبع للنتائج وتركيب لها والانتهاج إلى خلاصات.

إن صفة " العلمية " تجعل من الأدب المقارن أساسا منهجيا، محققة للكيفية في المقارنة وهي التي من نتائجها - ما لم تحدد أسسها الضابطة - هذه العدمية في الضبط التي من شأنها أن تفضي إلى نتائج غير علمية وبالتالي يتم المروق عن الخلفيات الفكرية التي تحكم في المنطلقات الدراسية لهذه الظاهرة أو تلك من خلال مجموعة من الآثار القومية المتباينة.

إن المعطيات البحثية التي سبق تحديدها يمكنها أن تسوق المقارن إلى غير قليل من المعطيات النظرية في هذا الحقل المعرفي أو ذاك بسبب الارتباط والتداخل الناتج عن المفهوم في أحيائين كثيرة إن على المستوى الفني أو المستوى المضموني، ويكفي الباحث أن يراجع مقولات منظري التناص والتداخلات النصية والنصوص السوابق والنصوص اللواحق والحواشي وغيرها من المتعاليات النصية مثلا ليكتشف ارتباط بينها وبين الامتداد الفني والتأثر المضموني والتجاوز الشكلي والتجاوز المعرفي في غير قليل من الظواهر.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن بعض الدراسات العربية المقترحة في الموضوع (مثل دراسة الدكتور عبده عبيد: الأدب المقارن - مشكلات وآفاق) قد انتبهت إلى هذا الخلط المنهجي وسعت إلى تصحيحه سواء على مستوى التعريف أو على مستوى المنهج. بل تميزت بالعلمية حتى على مستوى نقد المنتج المفهومي والدراسي في مجال الأدب المقارن.

٢- إذا ما طرحنا جدوى الوجود بالنسبة إلى الأدب المقارن في ظل العولمة والثورة المعلوماتية و... فإنه من المنطقي تعميم السؤال على

الظاهرة الأدبية جملة ومسوغات وجودها في ظل عالم الوسائط، ولذلك أرى أن هذه المستحدثات هي مساعدة للأدب بعامة وللأدب المقارن بخاصة في الانوجاد لاسيما وإن الأمر لا يتعلق بالأدب وحده وإنما بالثقافة كلها، أي ثقافات الأمم ومنتجاتها الحضارية، أي أن التواصل الذي سيكون دافعه بشكل أو بآخر حاجتنا إلى معرفة الآخر والتواصل معه وفهمه وإفهامه ذاتنا وهي الحالة التي تكاد تصل إلى حالة القفل أو الانسداد كما يسميها الباحثون (سالم حميش مثلا في انشغالاته بالاستشراق).

يمكن للمقارن أن يجد فيها ضالته لا سيما وإن المنتج الأدبي يصله راهنا لا مستتبعا، وهو ما يسمح له بمعرفة الآخر وتعريف الآخر به من خلال مجموعات من الاشتغالات، أهمها: أطاريح التلقي لا سيما التلقيات المختلفة والآنية والمتعاقبة وأطاريح تكامل المعارف وتداخل العلوم في ما بينها: تداخل العلوم الانسانية من جهة، وتداخل هذه العلوم مع نظيرتها الحققة، مما يسمح بالحديث عن تكامل معرفي لثقافة الذات مقابل تكامل معرفي لثقافة الآخر

٣- إن من ايجابيات الثورة المعلوماتية - كما اشرنا - عدم التأخر في الاطلاع على منتج الآخر، علما أنه قد يتأخر الاستيعاب، لكن ما يهم هو أن يتم المواكبة من شأنها تجاوز الانحصر في ما هو كلاسي واعتقد أن الأمر حاصل لا سيما مع المتخصصين القادرين على ملاحقة الأسس النظرية المستجدة وصياغة التطبيقات وإعادة صياغتها بما يتماشى مع الحداثة الأدبية من جهة والنقدية المنهجية من جهة ثانية والمعلوماتية الصناعية من جهة ثالثة، بل يمكن اعتبار أن بعضا من هؤلاء بسبب انشغالاته بالأفاق ومعرفته بالأسباب وممارساته المقارناتية وقربه من مواطن الخلل بوسعه

العمل على الوصول إلى تنظير منطلق من مرجعيات فكرية خاصة، أساسها المعرفة بالمجال وحدوده وآفاقه من خلال استشراف حالات الدرس، واعتقد أن المستجدات في مجال الأدب ونقده تتعدد وتتجدد باستمرار.

د. محمود طرشونة
(أستاذ جامعي تونسي)



طرشونة



١- الأدب المقارن هو علم - أو فن - يهتم بالمقارنة بين آداب في لغات مختلفة مهما كان عصرها لمعرفة ما بينها من علاقات التأثير والتأثير وبين أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بينها وتفسير التشابه والاختلاف بعوامل مختلفة قد تتجاوز العلاقات التاريخية بين الآداب إلى عوامل حضارية وشخصية وفنية.

٢- مشروعية بقاء الأدب المقارن في عصر العولمة والثورة المعلوماتية ثابتة أكثر من أي وقت مضى بل تحول بسبب وسائل الاتصال الحديثة وبفضلها إلى ضرورة تحتمها كثرة التواصل بين الثقافات وسرعة التبادل الأدبي والفني وهو ما لم يتوفر في الماضي إلى منتصف القرن

المعرفى والتأثير بين اللغات القديمة أو تلك اللغات التي كانت مناطا للتبادل إضافة إلى أن الحاجة الآن ماسة ومعقدة فى الآن نفسه لاتساع مجال التواصل ومن ثم اتساع مساحات التبادل والتأثير بين الآداب مما يجعل وظيفة الباحث المقارن أكثر صعوبة، ومن ثم يجب على الدراسات المقارنة أن تطور أدواتها للمقدرة على اكتشاف هذه المساحات فى ظل التواصل الأكبر القائم بين الآداب عبر طرائق التواصل الجديدة كالانترنت وغيرها.

إضافة إلى ذلك أن هناك فنونا وأجناسا بعينها ما زالت قادرة على التأثير، مازالت الأساطير تتجلى فى الأدب العالمي بوصفه تراثا عابرا للحضارات، ما زالت النماذج الإنسانية التي أنتجها شكسبير مثلا، والشخصيات الأسطورية التي أنتجها الأدب اليوناني القديم مازالت كلها صالحة لإمداد الإنسانية بالكثير من ملامح التشكيل، وما زال طقس ألف ليلة وليلة قادرا على العبور إلى خيال الكتاب والفنانين يلهب مساحات واسعة من خيالاتهم.

٣- إلحاقا بالسؤال السابق لم يعد قدر الأدب المقارن الاقتصار على الآداب الكلاسيكية فحسب وإنما بات عليه السعي إلى اكتشاف أرض جديدة للبحث فى تلك العلاقات الكائنة بين الثقافات على مستوى أوسع خاصة وأن الأدب المقارن نفسه لم يتوقف عند كل الأجناس الأدبية فقد كان للملحمة والرواية والمسرحية النصيب الأكبر فى سياق الدراسات المقارنة

فى مقابل ذلك لم يكن حظ القصة القصيرة بالقدر الذى يجعلها مطروحة على مائدة البحث المقارن، كما أن السينما بوصفها نصا لم تدخل المجال بالدرجة التي تجعل منها مساحة كاشفة تنضاف إلى سياق الدرس المقارن وهي تحمل الكثير من الشروط المطلوبة للدراسة المقارنة.

ناطقة بالفرنسية لكنها تختلف عن بعضها البعض كما تختلف عن الأدب الفرنسي المكتوب بالفرنسية. لذلك يقصدها مؤرخو الأدب الفرنسي من تاريخ الآداب الفرنسية فيسقفها الأدب المقارن ببيان خصوصياتها وتمييزها - وربما امتيازها- بالنسبة إلى الأدب الفرنسي داخل فرنسا، وصار الأدب المقارن لا يستكف المقارنة بين الأدب النسائي والأدب الرجالي مثلا، وبين أدب الشباب وأدب الكهول، أو بين أدب البيض وأدب السود في أمريكا أو إفريقيا الجنوبية. وتوسع المجال إلى الأدب الآسيوي والأدب العربي الحديث فعمدت مقارنات لمعرفة ما أخذه عن الأدب الغربي وما زوداه به من تقنيات وموضوعات شتى. فالأدب الحديث مشرقا ومغربا والفضل يعود إلى وسائل الاتصال الحديثة وخاصة منها الانترنت.

د. مصطفى الضبع
(أستاذ جامعي مصري)

١- الأدب المقارن هو ذلك النوع من الدراسات التي تهتم بدراسة علاقات التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة باحثا فى مدى تأثير السابق باللاحق من ناحية ومن ناحية أخرى مدى قدرة الأفكار الكبرى على الحركة عبر التاريخ الإنساني.

إن الأفكار الكبرى تمثل نوعا من أنواع الزاد المعرفى الذى يتناقل عابرا الحضارات والثقافات وهي عملية إنسانية مطلوبة تشبه الثقافة فيها السائل فى جهاز الأوانى المستطرفة، حيث مناطق النور تتحرك نحو مناطق الظلام ولأن العالم ليس متشابها فى نصيبه من المعرفة وليست الأرض منتجعا للحرية لئلا يبدع كل كتابه تلك الأفكار الكبرى التي تحتاجها البشرية فإن حركة هذه الأفكار تكون من الأهمية بمكان وتكون دراستها الفرصة الوحيدة لاكتشافها.

٢- بالطبع تظل للأدب المقارن وظيفته فلم يقتصر الأمر على التبادل

العشرين. وهذه الوسائل التقنية بالذات صارت تخدم الأدب المقارن لأنها وبخاصة الانترنت توفر له مجالات عديدة وخصبة للمقارنة وتيسر له رصد التحولات الأدبية وارتحال الموضوعات والفنيات من بلد إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى ومن كتاب إلى آخر، ثم إن تخزين المعلومات وسرعة الوصول إليها ودقة توظيفها كل هذا صار يساعد على المقارنة وقياس مدى التأثير والتأثير ومدى الخروج عن الأنماط المعهودة والتمرد على النماذج والقوالب التي تريد أن تفرضها العولمة لإلغاء كل خصوصية ثقافية إقليمية أو محلية وليس دور الأدب المقارن متمثلا في التصدي لاكتساح العولمة والغزو الثقافي بل هو يرصد المواجهات وقيمتها ويفسرها. وبذلك فقد مكنت الظروف الراهنة هذا العلم من توسيع مجالاته وتدقيق مقارباته وريح الوقت في رسم المشهد وتحولاته المختلفة.

٣- الآداب الكلاسيكية نالت حظها من البحث ولم تبق مجالات عديدة منها في حاجة إلى الدراسة ويخشى الآن تكرار النتائج والتفسيرات. ولذلك بقي الأدب الحديث يحكم كثرة الإنتاج وتجده وتعدد التجارب وتشابها واختلافها في مختلف الثقافات هو المجال المفضل للدراسة المقارنة. وقد تقلصت اليوم مجالات الأدب المقارن فتخلى عن البحث في صورة البلدان والشعوب في آداب الغير إلى التاريخ والجغرافيا، كما تخلى عن دراسة المذاهب الفكرية إلى تاريخ الأفكار والأجناس الأدبية إلى الأدب العام، وتوسع من ناحية أخرى وظهرت له مجالات جديدة كان رواد المدرسة الفرنسية يقصونها من مجالات الأدب المقارن مثل المقارنة بين آداب مختلفة مكتوبة في لغة واحدة، فقد كان يعتبر اختلاف اللغات شرطا أساسيا للمقارنة ثم تبين أن اختلاف المضامين والتوجهات والمصادر لا يقل أهمية عن اختلاف اللغات. فالآداب المكتوبة بالفرنسية مثلا تختلف من ثقافة إلى أخرى فتجد الأدب الكندي والأدب البلجيكي والأدب الإفريقي والأدب المغربي وكلها



في انتظار "نوبل" أ

الأسماء الأربع أو الخمس التي راجت في بورصة انتظار "نوبل" طعنت في الانتظار. القطار المنتظر لم يتوقف، لم تكن المحطة خطأ، لكن القطار الذي يصل، عادة، بلا صفيح مر من غير أن ينتبهوا. لكن المنتظرين لا يتعلمون الدرس. أو لنقل أن انصارهم لم يياسوا. فهم يعاودون انتظار "غودو" سنة بعد أخرى.

فمع لجنة "كهنوتية"، لجنة تشبه "لجنة" كافكا، لا تنفع التكهّنات. فازت الروائية البريطانية دوريس ليسنج بجائزة مخترع الديناميت وأصيب عشرون كاتباً وشاعراً حول العالم (بينهم ثلاثة أو أربعة من العرب) بالاحباط.

فلم يرّ الهاتف الذي كانوا يتسمرون اليه ظهر ذلك الخميس حيث تبلغ فيه مهج بعض الكتاب والشعراء في العالم الحناجر. بلغت المهج الحناجر ولكنها ارتدت، عند بعضهم، الى شيء يشبه الفراغ. الجائزة طارت. الموعد مع المجد والمال ضاع. في الأقل، هذا العام.

بعض من تلطع الى نوبل يهز اكتافه ويمشي، وبعضهم لا يزيده الاحباط وضياح الفرصة (مؤقتاً) إلا اصراراً على الانتظار، وإقامة راسخة في مهبة المتضارب. الغرابة ليست في طبع منتظري هذه الجائزة التي صارت، شئنا أم ابينا، علامة على "الجودة"، بل في طبع مانحيها. أي لجنة هذه التي حصرت الجائزة في السنين العشر الأخيرة (مثلاً) بالرواية والروائيين؟ وباستثناء مفاجأة اختيار أورهان باموق لنوبل العام الماضي والصيني فاو كسينجيان في نهاية القرن، فإن باقي الفائزين بها اوروبيون، أو يكتبون بلغات أوروبية، مثل نايبول. إنها المركزية الغربية ولا شيء غيرها. المركزية العجوز التي لم تزل تعتبر نفسها حسناء العالم أو سيدته الحديدية.

غرابة اختيارات لجنة نوبل (أو لجانه المتعاقبة) تكمن في اقضاء الشعر، القصة القصيرة، وإلى حد ما، المسرح من نعمتها الباذخة، بل أن حظ المسرح، الذي هو فن عرض وفرجة أكثر منه فن كتابة، أفضل من حظ الشعر والقصة القصيرة.

لم ينل خورخي بورخيس "نوبل" رغم أن بعض من نالها قبله، وبعده، تلميذ لسيد الحكايات والفنتازيا المحكمة الصنع. لم ينلها كاتب المايا والمتاهات الميتافيزيقية، لأنه، على الأغلب، ليس روائياً. قد لا يكون هناك اليوم من يضاهي بورخيس في فن القصص المكثف، الملفت على نفسه كلغز الحياة نفسها، كي يحظى بمجد "نوبل" ولكن أليس هناك شعراء كبار مجدّدون؟ بلى، هناك العديد منهم.

لكن حظ الشعر من الجائزة (الكونية) مثل حظه من السوق. فلا تلوموا الشعراء أن هو أقفل باب الحظيرة ومشي عاقدا يديه وراء ظهره. لنذع الشعر في عزلته الذهبية ولنذهب الى الحقل المفضل لسادة "نوبل": الرواية. دوريس ليسنج كاتبة كبيرة. بالتراكم والمثابرة وتسلط عدسة الكتابة على (تيمة) رئيسية هي المرأة صنعت أسطورتها. لكن هل هي كاتبة مجددة؟ هل أحدثت "اختراقاً" في الرواية؟ لست مختصاً بالنفن الروائي، ولا أعرف الكثير عن ليسنج، كي أجزم، ولكنني أعرف، بحكم (مهنتي) واهتمامي، شيئاً عن حراك العالم الثقافي وأمواج كتاباته المتتالية.

لم تكن ليسنج، أغلب الظن، وراء واحدة من تلك الموجات. ليست كجويس، فوكنر، كاوا باتا، ماركيز، ولا مثل كونديرا، بارغاس يوسا، كارلوس فونتيس، اسماعيل قدري، سلمان رشدي، ساليينجر، كورماك، روث، وذلك على سبيل المثال لا الحصر. فلماذا فازت دوريس ولم يفز ميلان كونديرا الذي يشكل، في رأيي، اتجاهها خاصاً ومجدداً في الكتابة الروائية؟ من الصعب أن نعرف. لأننا في الواقع، لا نعرف "المعايير" التي تستند إليها لجنة "نوبل" الكهنوتية في منح الجائزة وتعليقها.

عربياً ليست هناك أسماء عديدة على لائحة الانتظار. ليسوا كثيرين أولئك الذين جلسوا، بقلق، يوم إعلان الجائزة بجانب الهاتف منتظرين الرنين السحري. لدينا ثلاثة أسماء أو أربعة، أهمها في الشعر. والشعر لا يقع موقعا لطيفا على قلوب أعضاء لجنة تحكيم "نوبل". ومع ذلك هناك، بيننا، من ينتظر. بل من لا يمل الانتظار، الى اللقاء، إذن، في خميس "نوبل" القادم!

الجدع وحدوث الولادة، كولادة المسيح في زمن لاحق، وبالموتيفات الحكائيّة ذاتها تقريباً، وكالاستغلال بالشجرة في السيرة المحمّديّة عوداً إلى السفر الثاني إلى بلاد الشام وتبعاً لسيرة ابن هشام... .

إنّ "شجرة الحروف" لأديب كمال الدين هي فسخ وإعادة إنشاء (métamorphose) للشجرة الأصل في الوعي الكينونيّ الناشئ منذ زمن الانتقال من الرّعيّة إلى الفلاحيّة، رجوعاً إلى رحم المأساة، كتمثّل فريدريك نيتشه لها بالواصل والفاصل معاً بين النحت والموسيقى، بين الجسد والروح، بين الحلم والانتشاء، بين ما يتكشف (الشكل) وما يحتجب (المعنى)، بين أبولو عوداً إلى فنّ النحت، باختصار، وديونيسوس استناداً إلى فنّ الموسيقى (٣)، بين الأرض والسماء بدلالة الرحم وفيض الرغبة، كالذي يرد في إحدى أناشيد الحبّ السومريّة:

"السماء، الإله الرائع الجمال، غرس في الأرض العريضة رُجبتيه وسكب في رحمها، بذرة الأبطال الأشجار والمقاصب... ." (٤)

فيتحوّل الفيض، هنا، من عالم الأساطير الشرقيّة القديمة إلى استعارة شعريّة حادثة تستوحي من مُحصّل التراث الأسطوريّ، كما أسلفنا، ومن علاميّة الحرف العربيّ ومُختلف أبعاده الأنطولوجيّة والأنثروبولوجيّة والعلاميّة شاعريّة حادثة ظهرت في مواطن محدودة من مسار تجربة أدونيس (عليّ أحمد سعيد) الشعريّة (٥) وأضحت مشغلاً أساسيّاً لدى أديب كمال الدين (٦)، بل هاجساً تجريبيّاً يُقارب وهج تجربة الكتابة التي تنزع بوضوح إلى الشعر.

٢- الإصرار على الاستمرار في كتابة الحروفيّة العربيّة شعراً.

فهل "شجرة الحروف" استمرار في النهج الكتابيّ السابق لأديب كمال الدين بوجه آخر للمُراكمَة أم إحدَث لأسلوب جديد مُختلف يستفيد من المتجذّر ويسعى إلى مزيد بلورته بدقيق الأساليب وحادثتها؟

إنّ الثابت الأوّل عند قراءة "شجرة الحروف" هو الإصرار على الاستمرار في كتابة المشترك بين الحروفيّة والشعر، إذ الحروفيّة العربيّة أبعد من أن ينحصر وجودها في الحروف،

"شجرة الحروف" لأديب، كمال الدين؛

مغامرة التخوم القصيّة للحياة

والموت أم لوعة "المصائر التقاطعة"؟

مصطفى الكيلاني

أديب كمال الدين شجرة الحروف



١- رمزيّة الشجرة.

بين رمزيّة الشجرة- الأسطورة و"شجرة الحروف" لأديب كمال الدين صلة وثيقة تستعيد الكتابة الشعريّة من خلالها تراثاً بل تراثات ضاربة في القدم، كأن يتواصل الاعتقاد في دورة النماء، بدلالة الخلق القديم منذ نشأة وعي الشجرة بثقافة النبات البدائيّة والتمثّل الحروفيّ استناداً إلى الأبجديّة العربيّة، وبالمشترك الأسطوريّ والتشكيليّ الماثلي في ماهيّة الحرف وتَمَظْهَره العلاميّ. فَمُنْذُ ملحمة كلّكاش كان للنبات حضور مركزيّ

الإغريق (٢) ويحمل صفة الإثم فيه، باعتباره هو ذاته مُحصّل رغبة آثمة استناداً إلى حكاية "مورها" الأم عاشقة أبيها سينيراس وتفاصيل حكاية الحمل وتحوّل الأم الآثمة إلى شجرة في المتوسط بين عالم الأموات وعالم الأحياء والمخاض الحاصل عند انشقاق

في تصوّر العالم والوجود، كنبته الخلود الضائعة ومشاهد الغاب في مسيرة كلّكاش التراجيديّة، وكـ "آدون" إله الجمال والحب في الحضارة البابليّة أو "تموز ساكن ظلّ شجرة الحياة" (١) الذي استحال لدى الكنعانيّين إلى أدونيس لينتقل إثر ذلك إلى بلاد

وأبعادها أسطورية بالشعر وشاعرية بالأسطورة تبعاً للتمثيلات القديمة والحادثة استناداً إلى ثقافة الذات الشاعرة. فبعد الاحتفاء التمهيدى بالتفاصيل في مسار تجربة أديب كمال الدين ("تفاصيل"، ١٩٧٦) ودهشة التواصل مع عالم القصيدة ("ديوان عربي"، ١٩٨١) كان العثور على ضالة هي بمثابة البوصلة في حياة الكائن- الشاعر، إذ تعاقبت أفعال تقصّي علاميّة الحروف مُروراً من "جيم" (١٩٨٩) و"نون" (١٩٩٣) وأخبار المعنى (١٩٩٦) و"النقطة" (١٩٩٩) و"حاء" (٢٠٠٢) وما قبل الحرف... ما بعد النقطة" (٢٠٠٦).

ولئن اتّسمت هذه الأفعال بالاشتغال العام الواحد فإن مقاصدها تختلف بالتوجه إلى حرف واحد، كـ"جيم" و"نون" و"حاء"، ويتحوّل الوجهة إلى البعض الدال على الكل في بنية الحرف، كالنقطة والماء وراء المائل في طوايا الحروف، مثل حلقة التوسط في ما قبل الحرف وما بعد النقطة، بما هو أبعد من دلالة التمثّل الحرفي حيث المعنى القائم بين الحروف والمنبعث منها بمفهوم الفيض الدلالي والتدليالي، إنّ فتحنا الدلالة على ذلك الفارق في الاحتجاب.

٣- استقرار الروح الخفية الماثلة في الحروف بنبوءة الشعر.

إنّ حروفية الشعر لدى أديب كمال الدين هي أشبه ما يكون بنصّ التسمية الذي يختلف في الأداء والوظيفة عن التسمية المتداولة في تراثنا العَقدي وإنّ أحوال في الظاهر الأنثروبولوجي عليها، لأنّ الحروف في تواصلها وتقاطعها وتمددتها وانتثائها وتفككها تحمل آثار الخلق السريّة الأولى للكائن والكيان والمكان وتحتفي بالطبيعة البدائية. كما تستقرئ الروح الخفية الماثلة في هذه الحروف وفي الأشياء الحاقّة بها والمندسّة حقيقة ومجازاً فيها بنبوءة الشعر، لا قيافة الحروف التي هي بعض من قيافة الوجود حسب الاعتقاد القديم المتداول.

وإذا "شجرة الحروف"، بهذا المنظور، هي مُحصّل التجارب السابقة في الكتابة الحروفية الشعرية لدى أديب كمال الدين، وهي السعي أيضاً إلى المؤالفة بين مختلفها بالجمع بينها ضمن استعارة "الشجرة".

وكما اقترنت نشأة المأساة في الاعتقاد الأسطوري الشرقي القديم بشجرة الدموع عوداً إلى مورها وأدونيس، وتنامى وعي المأساة في الاعتقاد الديني بمريم العذراء والمسيح فقد اتخذت الدمعة-الرمز لها موقعا بدئياً في حكاية "شجرة الحروف"، إذ استقدمت هذه الشجرة إليها مختلف الرموز العَقديّة إليها، كيوسف وإبراهيم والمسيح وموسى والحسين:

"هكذا في دمعة واحدة

أضأت له الدنيا جميعاً

فاحتار الشاعر كيف يبدأ، كيف يقول

ثم رأى أن يصف المشهد ليس إلا" (٧)

فتفتح كتابة الحروف على ضرب حادث من السرد الشعري، حيث ينشأ الحدث-الحال أو الحال-الحادث من الفراغ الخواء الانتظار السأم ليتشكّل في الأثناء وينفسخ ويستعيد تشكّله مراراً دون تكرار، كالحقيقة-الكتاب والإناء المكسور والجمع بين أشياء وعلامات لا يمكن أن تتجاوز في واقع التناظم الدلالي، عدا ما يسمح به تشكّل "النقطة" التي تُماثل، تقريباً، في آنية قصيدة "الزائر الأخير" من ديوان "شجرة الحروف" كيمياء الشعر أو سحر الحروف تفكك لتتخذ لها أوجهاً أخرى للتناظم الدال إمكاناً للبلاغة والفهم:

"مددت يدي

أهني الإناء، الحجر

الشفّتين، الجمر

الكؤوس أو الأفخاذ

الحروف أو الدموع

لم تصل يدي إلى أي شيء... (٨)

وإذا كتابة الحروف سحر خاص، مادته وموضوعه وأساسه المرجعي ماثلة في اللغة التي يبدو حضورها متردداً بين الأيقونة والرمز بضرب من التفكير المقصود. لذلك تشي النقطة منذ البدء بالتباعد بين إرادة التشكيل والعجز عن أدائه لخوض مغامرة الفصل بين الإشارة والأيقونة والرمز بحثاً عن استعارة جديدة يُعادّ بها الوصل بين عناصر هذا الثالوث الذي تشتمل به العلامة، أي علامة، والعلامة الشعرية تحديداً.

٤- الكتابة الحروفية الشعرية ومحاولة الرجوع إلى الأصل.

إنّ الشعر، بمنظور هذه المغامرة، محاولة رجوع إلى الأصل، إلى اللغة، إلى ما قبل اللغة المائل بأصدائه في

صميم اللغة، إلى ذاكرة الوعي الأول، إلى يدائية تعالق الصوت والصورة الحرفية له، إلى أبعاده الأسطورية والحالات الفردية والجمعية الماثلة فيه.

وإذا "القصيدة الجديدة"، على حدّ عبارة الشاعر، هي في الأساس وليدة استعادة هذا الأصل، ولكن بمفهوم حادث يمكن اختصاره في الحرية والتعدد والاختلاف، كأن يعرض الشاعر هذه "القصيدة الجديدة" على الحسناء والطفل والنهر والشرطي لتضطدم في الأخير بنقيض الحرية، بالحظر، بالشرطي يقتادها إلى "غرفته السوداء":

"دخل ليربط القصيدة إلى كرسي حديدي

وببدأ بجلبدها بسوط طويل

ثم أخذ يضربها بأخمص المسنن

على رأسها

حتى نزفت القصيدة حُرُوفاً كثيرة

ونقاطاً أكثر

دون أن تعترف بسرّها ومعناها... (٩)

فلا تقدر القصيدة، هنا، على التحرر الكامل من سجن اللغة المتداولة والمعنى المستهلك وإرادة الحظر المترتبة بالفعل الكتابي الموهوس بالحرية والراغب فيها، بل إنّ إرادة القتل متلبسة به، لا تدع حلم الكتابة يتنامى ليثمر حياة كتابية جديدة تعصف بكل الوثائق وتندفع خارج دائرة الرعب الموروث.

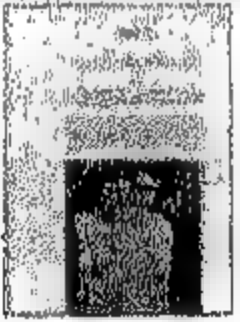
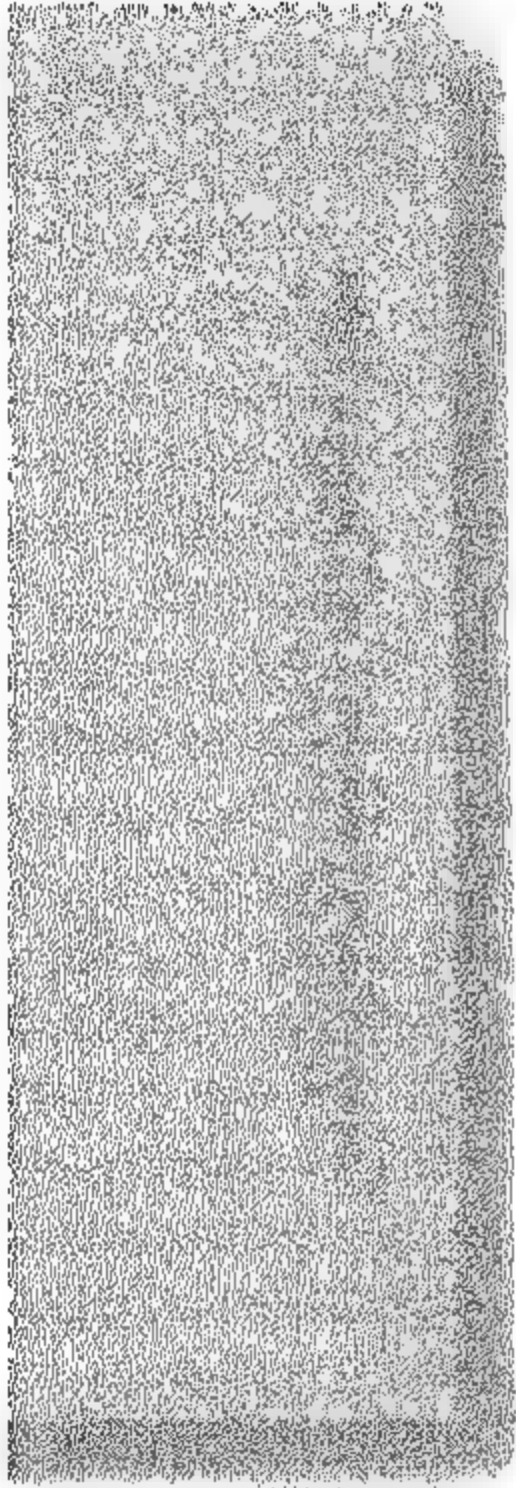
فكيف لشجرة الحروف أن تكبر وتثمر وكابوس الماضي جاثم بظلاله القاسية عليها؟ وكيف للأمل أن ينشأ في دائرة يأس يقضي التسليم بدءاً وانتهاءً بـ"القليل من التراب":

"نعم

كل شيء سينقلب إلى تراب

وسيبقى، أيضاً، القليل من التراب" (١٠)

إلا أنّ هذا الاعتراض لا يُمثل يأساً محضاً، بل توقفاً يُراد به تحويل الوجهة في محاولة أداء "شجرة الحروف" أو "القصيدة". فالتماهي بينهما مائل بصفة إشكالية في الديوان، كأن تتعدّد صفات الشجرة، كتعدّد صفات القصيدة تبعاً لمختلف السياقات الوصفية الدالة عليها، إذ هي الكتابة الآنية عند السعي إلى المداخلة بين الصوت والحرف، وهي الكتابة الأنطولوجية بمفهوم الشعر أن الإحالة على البدء المشترك بين اللغة والشعر، ذلك الشعري الذي يتأسس في اللغة وباللغة، وهي محاولة استقرار



كتاب النسيان أو ذاكرة الكينونة الزاخرة بالأخبار والأسرار، وهي إعادة الأصل الذي ينحصر في الدلالة المفردة أو التأويل الواحد، كنوح والطوفان وأور و قصة يوسف ونار إبراهيم (١١) .

فلا تستقر القصيدة في "شجرة الحروف" على شاكلة واحدة، إذ تتعدد دلالاتها بتعدد غصون الشجرة الواحدة عند الاسترجاع للكشف عن بعض المخيا في تاريخ طفولة الاسم (١٢) .

٥- الكتابة الحروفية الشعرية في أداء الحالات المتناقضة.

فيمثل ثلوث "السأم والغربة والموت" (١٣) قوة جاذبة لا تدع القصيدة والذات الشاعرة مآ تتحرران من القيود والحدود السالفة والحادثة، في حين يتراءى الحب (١٤) قوة نابذة تدفع كلا من القصيدة والذات إلى مغامرة الكتابة والوجود بعد فظاعات الماضي وآثار الحرب الدامية وانحباس الأفق (١٥) .

وما "شجرة الحروف" القصيدة التي وسمت الديوان بأكمله إلا محاولة خلق كتابي جديد داخل البوار المستبد بالكائن والكيان والمكان. فهي الحلم المتولد عن الكابوس، والحرية المدفوعة بتاريخ القهر والمنع والاستبداد والقتل والدمار. فالصحراء لا تثبت عادة إلا الحنظل وما جاوره. إلا أن صحراء الوجود الخاص بأديب كمال الدين قادرة على إنبات شجرة هي انبعاث آخر "لشجرة الدموع" في أسطورة أدونيس، وشجرة ميلاد المسيح (النخلة)، كانبثاق الحياة من الموت، والأمل من اليأس، والاستطاعة من العجز:

"بزغت من دمي المتناثر على الأرض

شجرة مليئة بالنور والسرور.

أقراها شجرة الحروف؟" (١٦) .

غير أن هذه الشجرة محكومة بـ"الثقل"، إذ كلما نزعنا إلى "الخفة" تملكها روح المأساة (١٧)، لترتد على ذاتها وتحول وجهة الذات الشاعرة من رغبة السفر إلى الإقامة داخل وريف ظلالها بالمعتم والمفزع والسرّي، كـ"التباس نوني" (١٨) حيث التلهي باستقراء النون، أحد أغصان الشجرة- القصيدة، كأن تسفر "النون" عن قداسة النص القرآني المتضمنة في الحرف ذاته (١٩) .

٦- الحروفية الشعرية بين إحياء الشعر

وقداسة النص الديني.

كذا يلتقي إحياء الشعر وقداسة النص الديني في تمثل الحروفية العربية أنثروبولوجيًا قبل الإسلام وبالاعتقاد الإسلامي على وجه الخصوص (٢٠) . وكما توجي المطالع الحروفية في الآيات القرآنية بالعديد من الأسرار الشبيهة بأسرار المرجع الأول للمعنى وإمكان المعنى تبهر الذات الشاعرة في رموزية الحروف، كتون في قصيدة "التباس نوني" حيث اللغة الشعرية تستقدم إليها الظاهرة الأيقونية بمحصل مراجعها الثقافية العقدية:

"هذه ليست النون

هذه بداية مقدسة للنون.

هذا سطوع روحي

وحب جارف كالشلال

كاحتواء الهلال لنقطة النون" (٢١) .

كذا يُعيد مشهد النون مُمثلًا في الهلال والنقطة رسم الحرف العربي بذاتمة فنية فردية حادثة كي تلتقي في الأثناء القدامة والحادثة معًا استنادًا إلى قداسة الأصل ودهشة اكتشاف الأبعاد السرية الكامنة في هذه القدامة ومدى الاقتدار على التجدد عبر الأزمنة والعصور والذوات الفردية والمتقبلة.

وكما يفتح حرف النون على الفضاء السابح فيه ويدل على الحضور برمزية النقطة تتعالق الرغبة والحب في أداء الفعل الكتابي المحتفي بشاعرية أيقونة الحرف العربي وثرأ مخزون دلالاته الثقافية والأنثروبولوجية.

٧- الكتابة الحروفية ومقاربة التخوم القصصية للحياة والموت.

وإذا "شجرة الحروف" استرجاع لما تضمنته المجموعتان الشعريتان السابقتان "نون" و"النقطة" مع إضفاء الجديد المتمثل أساسًا في بلورة المشترك الأسلوبي والدلالي القائم بينهما.

وكما تتعالق جمالية الشكل وعمق الدلالة الروحية والأنثروبولوجية في أداء الحروفية العربية تقارب القصيدة التخوم القصصية للحياة والموت (٢٢)، كما تصل بين عديد المتفارقات أن استعادة طفولتها الأولى البكر (٢٣) . وتستمر في ممارسة لعبة الفسخ والإنشاء (٢٤) .

لقد أدركت الذات الشاعرة بالقصيدة خطر "اللعب الجاد" (٢٥) وفظاعة الكيان في الآن ذاته. لذلك آثرت

تحويل الكتابة من أداء الحال المباشرة إلى جعل القصيدة تنطق بذاتها وتشي بالرعب المائل فيها. فكان الملل الحافز الأوحده، تقريبًا، على الكتابة والانتظار، على اللعب وصرف النظر، ولو إلى حين، عن الكارثة أو ما يمكن أن يكشف عنه القانون أو الصدفة:

"حين سبحت كارت الملكة

من على طاولة اللعب

طنع القبطان ذو الفم البشع

والإصبع الوحيد

كفي بالسكين

فتوقفت عن اللعب إلى الأبد" (٢٦) .

وكأننا بهذا المشهد اللأعب الجاد المرتعب نستحضر عالم "قلعة المصائر المتقاطعة" لإيتالوكالفينو (٢٧)، كأن تقارب اللعبة الحروفية لأديب كمال الدين لعبة "المصائر المتقاطعة" بالرغبات ثلبي وتطمس معًا، كإنطاق عناصر الكون: الشمس والقمر والعاشق والنهر والشاعر عند تصريف الإرادة (٢٨)، وكتشخيص كل من الحرف والنقطة في علاقة حب كتابية تفضي إلى تخوم كارثة الموت في "اكتشافات الحرف" من الديوان. فيستمر أديب كمال الدين في ممارسة هذا اللعب الجاد بالحروف ضمن سياقات تداولية لا تخلو من حالات متوترة مدفوعة في البدء والمرجع برعب الانقضاء، كأن يفكك الحرف بغية النفاذ إلى ماهيته:

"ادخل في الحرف

اتمنطق بسر الحرف" (٢٩) .

كما يُشخص هذا الحرف بالتكثير وإقرار صفة التراتب (٣٠) والاحتفال (٣١) .

ولئن اتصفت الكتابة، هنا في الظاهر، بأداء "اللعب الجاد" سياقية الوصف الحروفي فإن التوغل في ممارسة هذا النوع من كتابة اللحظة يُفضي أحيانًا، وكما أسلفنا، إلى تخوم الكارثة، كأن ينزاح المشهد الحروفي الموصوف عن حدود اللحظة إلى الزمن عبر مرآة النفس المسكونة برعب البدايات والنهايات معًا، بصورة "الصبي" يلوذ بجناح "الطائر العملاق" ليسقط وسط ضحكات الجمهور" (٣٢) ويصطدم في اللاحق بالخواء، بغياب الكل، بالعزلة القتلة، بالمصير المجهول. . .

فتفضي الكتابة الشعرية في "شجرة الحروف" إلى تكرار مشهد السقوط، الضياع، الملل، الانتظار، الانهيار في

الداخل (٣٣)، تفكك الحرف، ارتباك العلامة الحروفية عامة (٣٤)، الفراق الأبدي، انحباس الأفق (٣٥)، الصمت، بكاء الحرف، العمى، الهذيان (٣٦)، تفكك منطق التواصل بين العلامة والدلالة، بين إرادة التكلم وواقع البهمة النقصان اللا-معنى؛

'ولما ارتفع المد، صرخت
لم تعد المرأة العارية تهمني
ما يهمني حروفي التي كتبتها عنها
هل سترفعها الغيمة إليها
أم ستأخذها السمكة للمبحر؟
أم سيمزقها الطفل في مكان غير بعيد؟

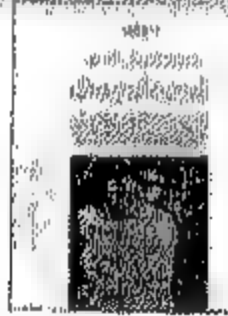
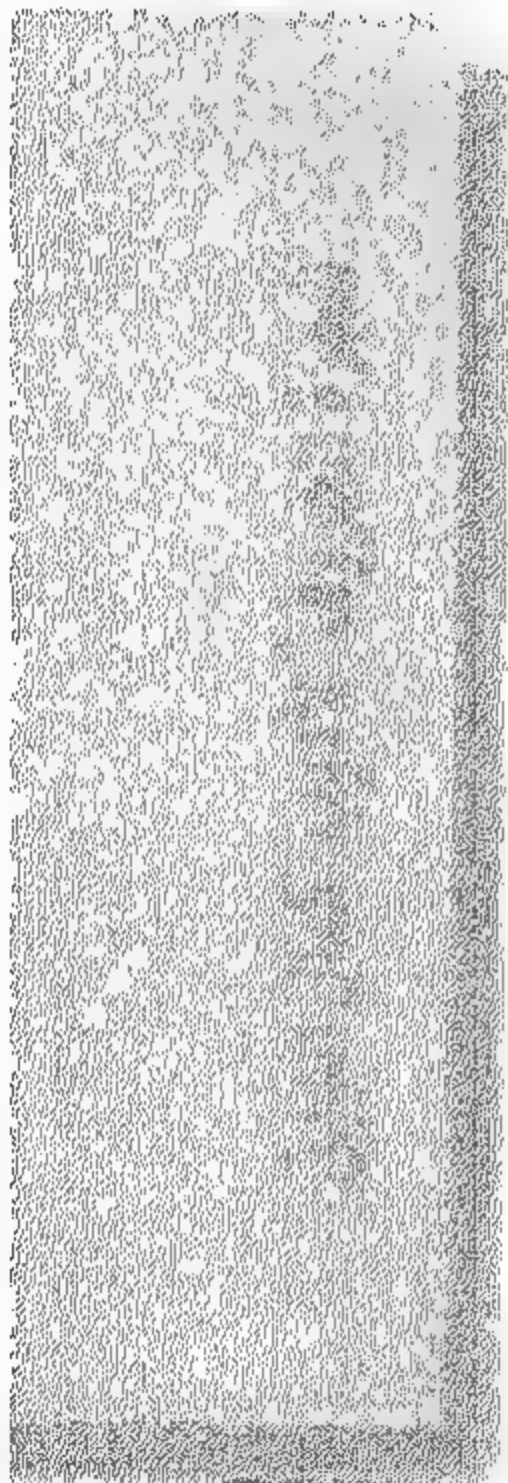
(٣٧)
٨- "شجرة الحروف"، ديوان الأسئلة.
فيظل السؤال الحروفي قائما في خاتمة ديوان "شجرة الحروف" لأديب كمال الدين، سؤال النون التي لا تنكشف رغم "التوضيح الحروفي" (٣٨) ومحاولة توصيفها أيقونيا، وسؤال النقطة أيضا (٣٩)، إذ السر والحرف والعشق والروح والسحر والذي عنده

شيء من الذي عنده شيء والذي عنده شيء من الموت هي علامات البدء والانقضاء في مسار حركة الديوان الشعرية، وسؤال الحرية عند استرجاع العديد من مشاهد القهر (٤٠)، وسؤال الموت، موت الشجرة-الرمز، موت الأنا المرجأ (٤١)، سؤال الحياة بالقصيدة وفي القصيدة حد الموت حينما تتعدد المشاهد وتتوالد (٤٢)، سؤال التطهر أو التحرر من كوابيس الماضي بإرادة الحياة والتحدّي في راهن الوجود رغم عذابات المهجر بعيدا عن الوطن، وبالأمل الناشئ الذي هو وليد اليأس وثمرته، هذا اليأس النبيل القادر على إخصاب حياة جديدة، ك"يأس" سورن كيركغارد الحافظ الأكبر على الحياة بعد استخلاص العبرة من الموت باعتباره الخطر الأعظم في حياة الكائن البشري والدافع الأول إلى خوض مغامرة الوجود المختلف، إذ كلما تعاظم هذا الخطر الأقصى كان الأمل أعمق وأوسع مدى (٤٣).

إن سر الكتابة الحروفية والإصرار على الاستمرار فيها وممارسة لعبة الوصل والفصل، المؤالفة والتفكيك، التميعين (من المعنى) والسعي إلى التخلص من مسبب المعنى ووثوقيته، استرجاع روح التراث العقدي والأنتروبولوجي والجمالي والتوقع داخل "الآن" و"هنا" واستباق المصير أملا ويأسا أو يأسا قادرا على إثارة أمل هي في صميم مغامرة الكتابة والوجود بالدهشة والحيرة والمساءلة، وبالتردد التراجيدي الحاد بين الرغبة في الحياة وواقعية الموت أو كارتية الحافة بالكائن والكيان.

فكيف للكتابة الحروفية، إذن، بعد "شجرة الحروف" أن تثمر شجرة بل أشجارا أخرى في صحراء الكيان الفردي لأديب كمال الدين، ولجمل كيانتا الجمعي، بجديد الاستعارات وحادث المعاني؟

* كاتب وناقد من تونس



الترجمة والنشر ١٩٩٢
بعض ممن لم يحضروا الموت يدعون فكائهم
تعلمون السباحة في مستنقع أسود من دمهم
هنا وهناك، تلتقي كفاً تتفتح وتطلق كأنها
تبحث عن ربيعها الذي قطعت فيه، وقدم
تجاول أن تخطو خطوات صغيرة من دون
البدن الذي كانت تسد فوق الركبتين
السابق، ص ١٠٢
٢٨- تكرار فعل أراد في المضارع ضمن زخبات من
الديوان
٢٩- ديوان "شجرة الحروف"، ص ٧٠
٣٠- "اعتراف ملك الحروف" من الديوان
٣١- أنظر "احتفال حروفي" وشطحات النقطة
٣٢- ديوان "شجرة الحروف"، ص ٨٥
٣٣- "أحجار" من الديوان
٣٤- "الحرف يتشظى... النقطة تتدروش"
٣٥- "رسالة الحرف إلى حبيبته النقطة"
٣٦- أنظر "هبوط" و"طائر النقطة"
٣٧- ديوان "شجرة الحروف"، ص ١٠٥
٣٨- عنوان أحد نصوص الديوان، وقد وُزِدَ
بأسلوب التكثير
٣٩- أنظر "غروب النقطة" من الديوان
٤٠- أنظر "حيرة ملك"
٤١- "فؤوس" و"يد واحدة"
٤٢- "مشاهد"
٤٣- Soern Kierkegaard, "Traité du
pénitence, désespoir", Gallimard

١- السابق، ص ١٦
٢- أنظر قصيدتي الألفية من ديوان "شجرة
الحروف"
٣- أنظر "شجرة الثعالب"
٤- قصيدة "الغريب من الديوان"
٥- قصيدة حب
٦- تصف الذات الشاعرة العديد من هذه
النظائرات في بغداد بتياب الدم وقصائد
الرأس من الديوان
٧- ديوان "شجرة الحروف"، ص ٤٦
٨- أنظر علامات الدم والألم والدم في قصيدة
"إنحار"
٩- من قصائد الديوان
١٠- سورة القلم: "ن والقلم وما يسطرون..."
١١- الظاهرة الحروفية ماثلة في عديد مقدمات
السوراء لسورة البقرة وآل عمران، والمص
لأعراف، وألر لهود ويوسف، والمز للرعدي
... على سبيل المثال لا الحصر
١٢- ديوان "شجرة الحروف"، ص ٥٠
١٣- "تحولات" من الديوان
١٤- "قصيدتي الصبية"
١٥- "ارتباك"
١٦- Hans Georg Gadamer, "Vérité et
méthode, les grandes lignes d'une
herméneutique philosophique"
p. ٣٠, ١٩٧٦, seuil
١٧- ديوان "شجرة الحروف"، ص ٥٩
١٨- ترجمة ياسين طه حافظ، العراق دار المأمون

البرامشي
١- بديع محسن جعينة، "مخطوطة فينوس وأدونيس"
لبنان دار النهضة العربية، ١٩٨١، ص ٢٢
٢- السابق، ص ٢٤-٢٥
٣- E. Nietzsche, "La naissance de la
tragédie", Gallimard, ١٩٤٨, p. ٢٢
٤- ديوان الأساطير، سورن وأكاد واشور، نقله
إلى العربية وعلق عليه فاسم البصواف، قدم
له وأشرف عليه أدونيس، لندن: دار الساقي،
الكتاب الأول، ط ١، ١٩٩٦، ص ٢١
٥- أدونيس، "هذا هو اسمي" و"بيت بين الرماد
والورد"، لبنان: دار العودة، ط ١، ١٩٧٠
اتجه هذا الديوان إلى الكتابة الحروفية الشعرية
في مديد مواطنيه، كهذا القول:
"كشفت رأسها الباء، والجيم خصلة شعر،
انقرض انقرض
ألف أول الحروف انقرض انقرض
أسمع الهاء تتشجج والراء مثل الهلال
غارقا ذاوبا في الرمال
انقرض انقرض"
٦- يلاحظ قارئ مجمل دواوين أديب كمال الدين
مدى اهتمام الشاعر بالحروفية العربية التي
أضحت ثيمة متكررة وظاهرة جمالية يحتفي
بها دون انتهاج سبيل واحد لأدائها
٧- أديب كمال الدين، "شجرة الحروف"، الأردن:
دار أزمنة، ط ١، ٢٠٠٧، ص ٩. كتبت قصائد
هذا الديوان في أستراليا عامي ٢٠٠٦ و٢٠٠٧
٨- السابق، ص ١١-١٢
٩- السابق، ص ١٥

مشروع الديوان كله.

يمطط نواة الكتابة الشعرية،
بالصوت والوصف والتأمل، يأسر
اللحظة العابرة في الصورة والكلمة
في الفكرة وتجلياتها في الزمن الفائت
المتلاشي المتقلب الماسخ في الوجدان
المكسور المنهار بالخيبات والردات.

لكن رغم متغيرات الواقع وإكراهاته
ودكنة الابدالات (بالمفهوم الصوفي
عند ابن عربي) يرسخ الفعل الشعري
فضاءه الأبيض ويصر على ما تبقى
منه في الهوامش الصامتة من الحياة
/ من القصيدة / من الحبر / من
البياض.

كيف سيؤلف هذا اللقاء المستحيل؟
وهو الشاعر المحتد بانفعالاته. يرى
ما لا يرى، ويسمع ما لا يسمع، ويكتب
ما لا يكتب.

يقول الشاعر على لسان (بديع
الرماد):

ثمة

نغمة منفلتة

من الوصف

أنت تناديها وهي تفر من الصوت

ثمة صورة

ينقصها الصوت

أنت تلاحقها

وهي تتألاً في الصمت

هذا مفتاح وصوت شبيه بمتخيل
شعري يشتغل عليه الشاعر منذ
عقود للبرتغالي فرناندو بيسوا الذي
اختلق أسماء وهمية لينوع من تجربته
الشعرية غير أن أشباه المهدي أخريف
لا يستقلون بهوياتهم الإبداعية
فحسب بل بذواتهم أيضاً لأنهم رفاقه
في طريق الخطر الشعري المحفوف
بالكمائن والمهالك:

عندما أفقت

تقريباً، في الثلث الخالي

وجدتني ملتذاً فحسب

بوخز أشباهي المختصمين

طوال يقظتي الخريضة

في النوم.

تلك السرمنة التي ينتحر فيها

هواجس الكتابة

قراءة في ديوان (في الثلث الخالي

من البياض) للشاعر المهدي أخريف

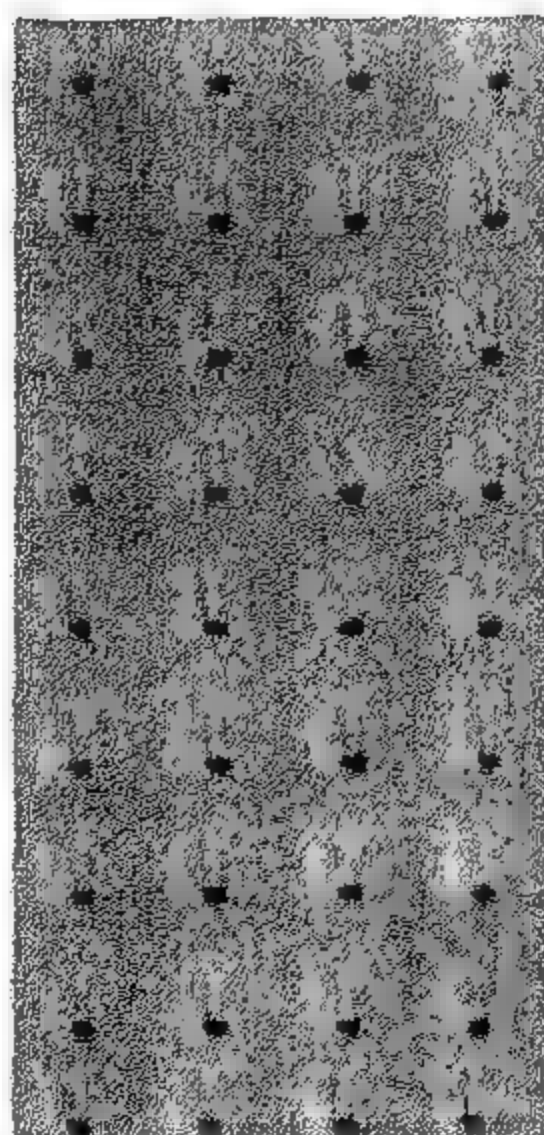
سعيد بوكرامي *

إجمالاً طقس فريد وحالة وجدانية وذهنية
استثنائية تحاول إنتاج نص إبداعي أو فكري خاص
بصاحبها لا يكرر نفسه فيها ولا يلغي أسلافه المتخاطرين معها.

المصطفى أخريف

في الثلث الخالي من البياض

شعر



دار الفنون للنشر

وهي في الوقت
نفسه تدوين أثر تلك
اللحظة العابرة في
الصيرورة الوجدانية وفي
الصيرورة الإبداعية.
ويمكن اعتبار الشعر ذلك
الطقس وتلك اللحظة
الضريفة التي تضاعف
الكتابة وتشجع احتمالاتها
وتجربتها على المستحيل
الممكن أسره في أثر
متوالد بعمقه النووي
المتركز حول موضوع،
مشروع يأتيه الشاعر من
كل جانب. في حوارية
عميقة يقترح علينا الشاعر
المهدي أخريف تفتيتاً لهذا
الطقس الشعري الذي
نسميه كتابة القصيدة
فهو نواة كل قصيدة ونواة

الضوء والعتمة ويتحد فيها التيه بالأمان والاستقرار، يفكر الشاعر أن لعنة الآخرين أشباهه ينبغي أن تنتهي دراماها في القصيدة. أما القصيدة فتنتصر على الأسلاف حراس بوابات الشعر البديع لتجترح لنفسها بوييا لفصول جديدة.

عندما أفقت

وجدت الصفحة طارت

ويدي

تمسك بالريش كما كانت

وأنا بباب الصفحة عراف منحوس

يحضر أشباحا

طلعت من بئر منحوسة

ووجدت اليقظة عالية

ومضبية

وحوالي مرايا عشر لا سبع

إذ تهرب من ظلي

تعكس كل وجوهي المحوة في الصفحة.

هل يستطيع الشاعر تجاوز إرثه الشعري؟ طبعا هذا مستحيل آخر في صيرورة الشاعر المرجعية لأن الشيفرة الجينية تتحكم في نصوصه وبالتالي فهو لا ينتج سوى تنويعات من متتالية شعرية متجاوزة ومتنافرة. هل يمكن للشاعر أن ينفلت من مناخات وفصول وأنهار وصحاري قصائد الشعراء العرب القدماء والمحدثين وإن لم يظهروا للعيان فهم مفككون ممحون في الأثر المعلن عنه كبوابة جديدة لكتابة جديدة مستقلة في مشروعها مندمجة في أسفار الشعراء السابقين وكأن أخريف يعبر عن مأزق حقيقي وسؤال يشبه الهاوية: أين أنا وسط أدغال الشعراء؟ أي مسلك آمن يؤدي إلى عدن الشعر وسلالة الشعراء المستوطنين دهشة الحواس؟

لماذا يصير الشاعر المهدي أخريف على تكرار (معجم الكتابة) الذي يتوالد في بياضه كجحافل جرداء هل يريد أن يسفه طرح الشيفرة والأسلاف؟ وأن الشاعر حين ينضج ويقيم في القصيدة يتخلص من أسلافه ويلقي بأشلائهم خارج

قصيدته وخارج تجربته الشعرية ؟

نجد المعجم يتمطط على الشكل التالي:

الحبر - الحرف - البيت - القصيدة - الشعر - الشطر - سماق - الدواة - البياض - الكلمات - الصفحة - الصفحات - الخط - النص - خطوط - السطر - الورق - نممات - التناص - الوزن - النثر - المداد - الحواشي - القوافي - البحر - الماء - الكناية - أقلام..

يقول الشاعر أنه يبدأ من الصفحة/ البياض واللحظة المولدة

للقصيدة وهي أساس تجربته الشعرية في الديوان:

ماذا لو فجأة

تبدد البياض

بجمرة نثر هوجاء

حينئذ كيف لي وأنا صاح

أن أمحو في الحال خيط قوافي

أو أذيب النثر الأهوج

في القوافي؟

ماذا لو طارت الصفحة

من البال

ولم يبق سوى عرق سام

يتنزي من رأس الريشة

وأنا ثمل لا مزاج لدي

لأعود إلى البال

حينئذ

هل أعلق بخشبة

النص العائم كالعادة؟

هل أمحو حبل غسيل حروفي

من رأسي أم أغوص عميقا

تحت الصفحات

حتى ذلك النص المغلق

من غير بياض

ولا صفحات؟

يعلم الشاعر أن إقامته في القصيدة تمر عبر هذا البياض اللعين وهي إقامة مؤقتة وحلمية تسعى إلى ترسيخ الانتماء إلى اللحظة الأبدية المتوهجة، لكن هيهات، لأنها لحظة

توهج وانطفاء في نفس الآن ولا يعول عليها لديمومة مصير شعري مرتج بهزات الواقع وإكراهاته التي تحبط الشاعر وتعرقل توقيه إلى الإبداع الحقيقي لتغدو التجربة الشعرية خيبات متتالية لهذا يعيش الشاعر تردده الدائم بين المحقق (بفتح القاف) وغير المحقق ولا يجد الشاعر من سبيل إلا حواريته المستحيلة: ها أنت في بيت

القصيدة تلتقي

بهلين ثالثة

يداك تلوحان - نراهما تحت السطور.

إلى مقاطع لا تلين

أما القريحة فهي طورا

تكتفي بالنقر في العصاب

طورا تقتفي دور المحايد

من بعيد ترقب الميلاء

في بيت القصيدة

عاريين من البلاغة تطفوان

ستراودان

خيوط أفق غاص

في بحر رديء

ما الذي يغوي هيلينك

بالقوافي ؟

عيناك تنتظران

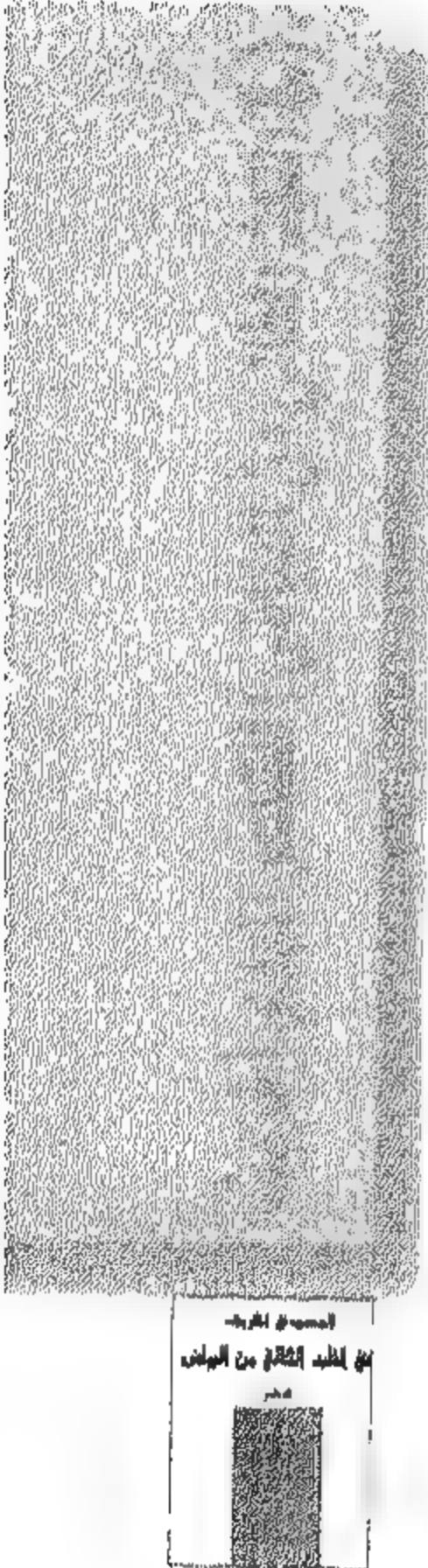
ما سيفيض عن عدسات ديك الفجر

من ألق كنائي.

يحول الشاعر فكرة الكتابة / طقس الكتابة / تحقق الكتابة إلى مشروع أنطولوجي فمثل هذه التصورات الشعرية تكررت عند الشاعر في مواقع جميلة من دواوينه الشعري ويمكن مراجعة ديوانه (قبر هيلين) وكذلك (ضوضاء نبش في حواشي الفجر) وكأنه بذلك يمطط مكونات مشروع رحمي إلى طرائق في القول الشعري أكثر نضجا وتعقيدا.

* كاتب من المغرب

المهدي أخريف: في التثالي الخالي من البياض - شعر - دار توبقال - الدار البيضاء ٢٠٠٢ المغرب.



المهدي أخريف
في التثالي الخالي من البياض
شعر

في القرنين التاسع عشر والعشرين، يزوغ قصيدة النثر والتجويد الدوري للغة الشعرية بحقنات قوية متزايدة من الكلام الشعبي.. إن توحّد الشعر والنثر شيء ثابت عند الرومانسيين الإنجليز والألمان، رغم أنه غير مرئي لدى جميع الشعراء. (٧).

وفي (رسالة الرائي) لرامبو. قالت سوزان برنارد في كتابها: (قصيدة النثر من بودليير إلى أياضنا): إن رامبو يرى: (إذا كان ما يأتي من عالم الرؤيا يمتلك شكلاً، فإنه يقدم شكلاً. وإذا كان بلا شكل، فإنه يقدم اللاشكل. ويتعلق الأمر بالسعي إلى التفرد بأي ثمن. ورامبو يسعى لأن يجعل مجموعة من عميان، تشعر بما يرى. يجعلها (تري) هذه المهمة التي يضطلع بها الشاعر عندما يحاول أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه، أو أن يسمى الأشياء التي لا تسمى (٨).

-٣-

وعلى ما ذكر: تسمية الأشياء، يفسر هايدغر - حسب بول ديمان - يفسر قول هولدرلين: ما يبقى يؤسس الشعراء بأنه يعني: (أن الشاعر يؤسس الحضور المباشر للوجود بتسميته). فعن معرفة الوجود الحقيقي، هذه اللقية. هذه الـ Fund - وحده هولدرلين من رآها ويستطيع الحديث عنها وتسميتها ووصفها. فلقد زار هولدرلين "الوجود" وأخبره "الوجود" بأشياء حفظها عنه، وها هو يعيدها على مسمع الملائكة.

وقال هايدغر: (تتكشف ماهية ما يسمى "الوجود" في الكلمة. فتسميتها ماهية الوجود. تفصل الكلمة الجوهرية عن اللاجوهري: أو: المطلق عن العرضي). (٩).

-٤-

وفي حوار مع بول ريكور حول الشعر قال: (الأمر الأول الذي أود التأكيد عليه هنا، هو أن الشعر يناط به حيابة أبعاد اللغة والحفاظ على عمقها واتساعها ورحابتها. إن مهمة

النثر شعراً / الشعر نثراً

طاراد الكبيسي *

-١-

في البدء كان الشعر (١) وبالشعر تأسس العالم. لأن الشعر - كما قال وردزورث: (نفس المعرفة وروحها المرهفة) وجعلت الألفاظ هي ما تسمى الأشياء. وأن تسمى الأشياء يعني أن تدعوها لأن توجد. حسب مبدأ الاسم. وبهذا يكون الشعر هو: (التسمية التأسيسية للكائن ولجوهر الأشياء) حسب هايدغر (٢). فمن خلال السيطرة المذهلة للشاعر على الكلمات يؤسس ويوجد، ويستكشف المخفي في المرئي. (٣). وبالمعنى نفسه قال ماجد فخري: (إن الشعر لا يخلق شيئاً، بل ينفذ ببصريته الحادة إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معاني وأشكال فيقتصبها ويكشف نقاب الحس عنها. وبهذا يكون الشعر الأصيل ضرباً من الرؤيا الثاقبة). (٤)

وهكذا يصبح القول الشعري، قولاً غير عادي. أي أنه يمثل الانحراف النادر والثابت في استخدام اللغة وتطورها منذ آلاف السنين (٥).

وبتعبير إبن رشد: الشعر هو القول المغير عن القول الحقيقي. بمعنى: (إخراج القول غير مخرج العادة). فما جاء موزونا سمي شعراً. وما خلا من الوزن يسمى: قولاً شعرياً. (٦).

-٢-

وعن الشاعر المكسيكي أوكتايفو بات قوله: (وإذا كان الشعر لغة الإنسان الأولى - أو إذا كانت اللغة، بشكل جوهري، عملية شعرية تتألف من رؤية العالم كنسيج من الرموز والعلاقات بين هذه الرموز، عندئذ كل مجتمع يبني على قصيدة). وقال: (ليس الشعر معرفة للذات حسب، وإنما خلق لها في الوقت نفسه).

وعن الحوار بين الشعر والنثر قال: (وحاول الرومانسيون، بوساطة الحوار بين النثر والشعر، إعادة إحياء الشعر من خلال غمسه في الكلام اليومي وحاولوا جعل النثر مثالياً من خلال تبديل منطق الخطاب في منطق الصورة. ونتيجة لهذا التأويل، شهدنا



العلاق

الشعر هي شحذ الكلمات لإنتاج أكبر قدر من الدلالات. (وقال: (خلاف نظام الكشف العلمي، لا يوجد نظام شعري، إن كل شاعر يسهم في بنائه ويضيف إليه. إن فكرة وجود نظام ما من الحقائق، تتنافى تماماً مع الشعر. ((١٠).

والى هذا ذهب أدونيس بقوله: (أسهمت إسهاماً كبيراً في تغيير معنى التذوق الشعري وفي معنى الشعر. اليوم يجب أن نشدد على ماهية الشعر، وفيما إذا كان الذي نكتبه هو شعر أم لا.. سواء كان موزوناً أو منشوراً. الشكل تراجع وتضاءل. وثمة الكثير من الشعراء الذين يكتبون نثراً أكثر تقليدية من شعراء التفعيلة أو الوزن، والعكس صحيح أيضاً. التشديد اليوم لا يجب أن يكون على الوزنية أو النثرية. التشديد يجب أن يرتقي إلى الشعر. هل هذا شعر؟ وماذا يقول؟ نحن كل عملنا في مجال الشعر. كل ما هدفنا إليه. هو أن نعطي المشروعية للتعبير الشعري في النثر. وهذا ما حققناه. ((١١).

-٥-

يكاد يجمع جميع أو معظم الباحثين في الحضارات القديمة، أن النص الشعري آنذاك لم يكن يلتزم بأنظمة صارمة كالوزن والتقفية، بل هو أقرب إلى الإيقاعات النبرية، فضلاً عن استخدام الصيغ البديعية والبيانية والرمزية والتعبيرية المعروفة كالجناس والتورية والتكرار والاستعارة والتشبيه والصورة والرمز.. الخ حيث يمكن وصف تلك الكتابات بالشعرية النثرية أو النثرية الشعرية. أي الكتابات الممثلة للشعر والنثر معاً - كما وصف بلاشير: النثر المسجع الخالي من الوزن قبل استواء القصيدة العربية في شكلها المعروف الموروث عن عصر ما قبل الإسلام. أو كما يصف لورنس فيرلنغيتي الشعر الحديث اليوم بأنه نثر في قوله:

النبر، ويتميز بالبناء المقطعي. والوزن في الشعر السرياني نبري أيضاً، وهكذا ليس لدى الأحباش من قوالب اللغة الفنية سوى التقفية. أي استخدام السجع - كما ذهب بروكلمان- الذي قال بدوره، " إن أقدم القوالب الفنية العربية هو السجع. أي النثر المقفى المجرد من الوزن" (١٤) وهو ما قال به أيضاً الدكتور شكري عياد قال: (ونحن نفترض كما افترض بعض المستشرقين أن النثر المسجوع سبق الشعر في الوجود. ومعنى ذلك أن اكتشاف القافية سبق اكتشاف الوزن. وهذا الترتيب يتفق مع الطبيعة لأن إدراك التماثل بين كلمتين في مقطع أول أو أخير، أيسر كثيراً من إدراك التماثل في النسب بين مجموعتين من المقاطع). (١٥).

وهذا يعني، وباختصار، يمكن القول مع هارتمان: (أن أقدم ما ولنا من الشعر العربي عبارة عن أبيات قصيرة مكونة من شطرين أو ثلاثة مقفاة. وفي الغالب أنها متطورة عن جمل نثرية قصيرة مسجوعة تعبر عن فكرة أو رأي. وغالباً عن هجاء للخصم وسخرية منه. ((١٦).

ويؤكد ابن قتيبة هذا في قوله: (لم يكن لأوائل العرب إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة) (١٧). أي: كتابات قالها الشعري هو القلب الشرقي المؤلف الذي يقوم على تتابع عبارات متوازنة، ولا يتميز بقافية ولا يقاس بوزن، حراً خالياً من القيود الوزنية، نبرياً كيفياً. (١٨).

-٦-

وإذا صح قول الفيلسوف الأغريقي هزيود - أن الماضي البعيد للبشرية هو العصر الذهبي الذي لا تكف عن التلفت إليه حيناً أو ندماً (١٩) وإذا صح قول باشلار: أن الإنجاز البدائي دائماً يدعو العلماء والأدباء المعنيين إلى المنطقة الشعرية: (حيث يحل

(معظم الشعر الحديث، نثر) (١٢). فقصيد النثر، نثر، وكل ما يكتب تحت تسمية (نص) (نثر شعري) (كتابة جديدة.. الخ. نثر. ونعني بالنثر، النثر الشعري، أو (الشعري المخفي) في النثر.

ولعل هذا ما عناء جاكوب كورج بقوله: (فالشعر يعد من أقدم الفنون وأكثرها عالمية. وفي حقيقة الأمر، فوجود تقاليد شعرية متطورة في وسط أناس غير متحضرين يقودنا إلى الاستدلال بأن الذي ندعوه شعراً، ربما وجد عند رجال ما قبل التاريخ. وقبل أن نعرف وسيلة الاتصال المسماة بالنثر. ((١٣).

وهذا ما يؤكد الباحثون في الحضارات القديمة: (المصرية، والبابلية، والإغريقية والصينية واليابانية والهندية.. الخ):

(١) أقدمية الشعر على النثر. (٢) إن هذا الشعر - وربما بتعبير أدق - إن الصورة الأدبية لما ندعوه بالشعر لا تخضع لمفهوم الشعر الموزون الذي تبلور في فترات تاريخية لاحقة: فالشعر الأكدي، شعر كيفي يعتمد



هايدغر

(الاستعمال العادي..)

ثانياً: وقال ياكوبسن - وباعتبار الشعر فن لفظي، ويستلزم قبل كل شيء استعمالاً خاصاً للغة - على الشعرية التي تؤول الشعر من خلال موشور اللغة، أن تنظر إلى القصيدة على أنها: "مجموع مركب وغير قابل للتجزئة" من جهة، وأن القول الشعري، قول غير عادي، أي أنه يمثل الانحراف النادر والثابت في استخدام اللغة وتطورها منذ آلاف السنين، من جهة ثانية. (٢٢)

ثالثاً: وعن جيمس ميللر قوله في (أوراق العشب) لويتمان: (في اللحظة التي نفتح ديوان (أوراق العشب) ونلقي نظرة على أول صفحة نعلم أننا نشاهد شعراً مختلفاً في النوع عن الشعر الذي جرى من قبل. لقد كان ويتمان أول شاعر في التاريخ يستغل إمكانيات الشعر الحر إلى أقصى حد لها). وقال: (لكن ومع أن شعر ويتمان يمثل تحرراً جذرياً من الماضي، فإنه يملك مع ذلك في قبضة حازمة كثيراً من التقاليد الشعرية. من ذلك مثلاً- استخدام طرائق أساسية

الشعر محل التفكير، وحيث القصائد تخفي النظريات)- صح قول نوفاليس: (كل بداية حقيقية هي لحظة ثانية) لأن الأصول الحقيقية تعود بنا إلى التجارب الأولى. وواجب الشاعر هو أن يستعيد ما أسماه باشلار: (أسبقية الكينونة) (٢٠).

وهذا يعني - كما أرى- أن آخر التحولات في النص الشعري المعاصر، هي بمثابة عودة أو إستدارة الشعر إلى مبتداه. وأعني: أن النص الشعري الذي ابتدأ نثرياً، أو نثرياً - شعرياً - عاد بعد دورة من التشكلات والتحويلات إلى ما يقارب الصيغة الأقدم. أي النثر الشعري غير الموزون ذي الإيقاع النبوي دون تقفية في الغالب، كما هو الشعر في الحضارات السامية عموماً، أي النثر المسجع المجرد من الوزن - كما سبق القول (٢١).

ولعل في هذا دلالة قول لورنس فيرلنغيتي: (معظم الشعر الحديث/ نثر.) - كما ذكرنا سابقاً: فقصيدة النثر. نثر. وقصيدة التفعيلة. نثر. وكل ما يكتب تحت مسميات من قبيل: (نص) أو (كتابة جديدة) أو (نثيرة)... الخ.. نثر.

-٧-

وقبل أن نذهب إلى قصيدة النثر - باعتبارها النص السائد اليوم- نسأل: ما الذي يجعل الشعر - بأية صيغة أو تحت أية تسمية- شعراً؟

أولاً: ذهب باشلار إلى أن: (الشعر هو حلم مكتوب. ولكن ليس الحلم الذي نحلمه أثناء النوم، هو حلم يقظة، حيث يمكن لنا أن نتصور تحت كل قصيدة حلماً: حلم الشاعر أو حلم الإنسانية أو حلم القارئ.. في الشعر تحلم اللغة ويحلم الإنسان، وهذه الأحلام الشعرية يتعالى الوعي الإنساني بالذات - وتتعالى اللغة على

في الصياغة اللغوية مثل: الجنس، السجع، التكرار، الطباق، التشبيه وغيرها. ومع أن شعره حرر نفسه من القافية الموزونة فإن شعره مملوء بالوزن المنبثق من ذاته). (٢٣).

وبهذا يكون اختصاص الشعرية ليس الشعر وحده، بل الأدب كله، منظوماً أو غير منظوم - حسب ثودوروف.

أي أن الهدف يصبح هو البحث عن السمات الحاضرة فيما تصنفه ضمن الشعر أو الشعري. وما نصنعه ضمن النثر. وما نصنعه بينهما. وهذا البحث يقتضي البحث فيما يعرف "بالأسلوب" الذي هو الكاتب أو الشاعر أو الشعر. والذي يهمنا من الأسلوب في الشعر: مقدار الانزياح في الاستخدام غير العادي للغة. وبتعبير ابن رشد: القول المغير عن القول الحقيقي. وبهذا يصح وصف (الشعرية) بأنها: (علم الأسلوب الشعري) بكل ما ينطوي عليه هذا الأسلوب من فريدة في الاستخدام الخاص للغة، وحيث ينتفي الحديث عن شكل ومادة، أو دال ومدلول.. بل: (شكل): فالشكل هو هذه المادة كما تبينها العبارة. لسبب مهم، هو أنك لا تقول "المعنى" مرتين. فأى تغيير في تركيب العبارة، يؤدي إلى تغيير في المعنى - كما قال الجرجاني. (٢٤).

-٨-

قصيدة النثر:

(١) تعرف سوزان برنارد في كتابها: (قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا): تعرف قصيدة النثر بثلاث خصائص أساسية هي: (١) الإيجاز أو الكثافة. (٢) التوهج. (٣) المجانية. وأضاف بعضهم خاصية رابعة: (قصيدة النثر تأليف يطبع كما يطبع النثر في استثماره لكامل فضاء الورقة).

(٢) أما موسوعة (الشعر والشعرية) الفرنسية فعرفت قصيدة النثر على النحو التالي: (هي إنشاء له القدرة



انسي الحاج

على التحلي ببعض - أو - جميع -
سمات الشعر الغنائي باستثناء
كونها تبدو نثراً على الصفحة.
وإن كان التصور عكس ذلك.
وتختلف عن النثر الشعري
في كونها ذات وزن أوضح،
وخيال وكثافة في التعبير،
وربما تحوي قافية باطنية
وإيقاعات عروضية،
يتراوح طولها، عموماً،
من نصف صفحة:
(مقطع أو مقطعين)
إلى ثلاث صفحات أو
أربع صفحات، بمعنى
أن طولها بقدر طول
القصيدة الغنائية المعتدلة.

ولغرض التفريق بين
شكل الشعر الحر وقصيدة
النثر، ذكر: (أي. دوجاردن E. Dujardin):
لقد كانت قصيدة
النثر محاولة لتحرير الشعر متخذة
من النثر نقطة انطلاق لها. إذ أن
الشعر الحر ونظم الشعر عموماً
يمثلان المحاولة ذاتها التي تنطلق من
الشعر. (٢٥).

(٣) وفي معرض حديثه عن قصيدة
(أنا باز) لسان جون بيرس قال ت. س.
إليوت: "أنا أشير إلى هذه القصيدة
بوصفها قصيدة. ولعله من الملائم لو
كان الشعر نظماً دائماً - سواء أكان
منبراً متجانساً استهلالياً أو غير
ذلك. إلا أن الحقيقة خلاف ذلك.
فقد يحدث الشعر عند مستوى معين،
أو عند أية نقطة على طول مسار
يكون (الشعر) و(النثر) على حدّيه.
والكاتب الذي يستعمل مناهج شعرية
معينة - كما فعل بيرس - بوسعه نظم
الشعر بما يسمى نثراً (٢٦).

(٤) وقال الشاعر الأمريكي ديفيد
ليمان مؤلف كتاب: (أعظم قصائد
النثر الأمريكية من إدجار آلان بو
حتى اليوم) - صدر في ٢٠٠٣ / قال
عن الشاعر الأمريكي تشارلز سيميك
بمناسبة فوزه بجائزة بوليتزر عن
ديوانه: (العالم لا ينتهي) - (١٩٩١):
"من الممكن أن نقرأ قصائد سيميك
النثرية باعتبارها كتابات حلمية تنتهي
في غموض مبالغت" وقال سيميك في

جونسون عما يقال عن "هجيتية"
قصيدة النثر - قدرتها "على الإغارة
على أراضي أنواع أدبية كثيرة أخرى.
"ومن ديوان: (العالم لا ينتهي)
نختار هذا النص:

"أنا آخر الجنود النابليويين،
بعد قرابة مائتي عام لا أزال
أنتسحب من موسكو، وعلى
جانب الطريق شجر بتولا
أبيض ووحل إلى ركبتي.
تريد المرأة العوراء أن تبيعني
دجاجة، وليس على جسمي
قطعة من ثياب.

يسلك الألمان طريقاً، وأنا
آخر. والروس يسلكون ثالثاً
ويلوحون مودعين. معي حسام
للمناسبات. أقص به شعري الذي
يبلغ طوله الآن أربعة أقدام. (٢٧).

ثم هذا النص من سيميك الذي
يوصف بأنه شاعر الأشياء اليومية.
وقصائده: "تحمل تتابعاً تلقائياً
في الأحلام، ومن ثم تعرض واقعاً
لا يتطابق مع الواقع الذي ندركه
بأعيننا وأذاننا" كما قال جيمس.
ه. بيلينجتون أمين مكتبة الكونغرس
الأمريكي يوم اختيار المكتبة سيميك:
شاعر الولايات المتحدة المتوج،
والقصيدة بعنوان: (عقول هائمة):

كانت جارتني تحدثني

عن قطها الأعمى

الذي يخرج في الليل-

إلى أين يخرج؟ سألت-

وعندئذ في الحال

نادتني أُمي الميتة لأدخل البيت

وأغسل يدي

لأن العشاء كان على المائدة:

الفأر الصغير الذي اصطاده
القط" (٢٨).

-٩-

عن أدونيس قوله: "بين كل الشعراء
في العالم نجد علاقات النظر إلى
العالم بعين جديدة. علاقات تأسيس
لعلاقات جديدة بين اللغة والأشياء..

حوار معه: إنها أفكار لقصائد، إنها
أتت على عجل حيث: تصادم بواعث
الشعر وبواعث النثر والذي يجعلها
قصائد هو اكتفاؤها بذاتها.

وعن قصيدة النثر قال ديفيد ليمان:
"قصيدة النثر قصيدة مكتوبة بالنثر
لا بالشعر تبدو على الصفحة مثلما
تبدو الفقرة أو القصة القصيرة، لكن
فعلها فعل قصيدة تتكون من جمل لا
من أبيات. وبوسع قصيدة النثر أن
تستخدم جميع إستراتيجيات الشعر
وتكتيكاته باستثناء التقطيع البيتي.
فكما أطاح الشعر الحر بالتفعيلة
والقافية، أطاحت قصيدة النثر بالبيت
باعتباره وحدة التأليف، وأصبحت
تستخدم وسائل النثر لتحقيق غايات
الشعر، وبهذا "بوسعنا القول
أن قصيدة النثر هي شعر يخفي
حقيقته. في قصيدة النثر يستطيع
الشاعر أن يطوع أنماطاً عديدة مثل
المقالة الصحفية، والمذكرة، والحكاية
والحوار.. الخ، فهي قالب يولي أهمية
لأستخدام ما يتداوله الناس، ووضع
موارد الشعر بعيداً عن ينابيع جبل
هيليكون الذي تحتله ربات الشعر".

وبتعبير الشاعر الأمريكي - بيتر

كما تتمتع بأنسيابية خاصة بها هي من خصائص النثر أصلاً. لكنها من جهة أخرى تأخذ من الشعر فجائيته وإكتنازه وشحنه وتوتره وانخفاف رؤاه " (٢٤).

-٩-

لا أحد يستطيع اليوم - سواء كان من الشعراء أو النقاد أو القراء - أن يغمض عينيه عن حقيقة أن القصيدة العربية المعاصرة، أو الحالة الشعرية، باتت (موضوعاً ساخناً.. وتثير جدالات حادة، وأنماطاً من الاتهامات.. (٣٥) ولا يستثنى من هذا: الشعر بأي شكل جاء: عمودياً، شعر التفعيلة، قصيدة النثر، نص غير مجنس.. حتى بات البعض يتحدث عن النسب المتدنية لقراء الشعر. وأنه فقد أو كاد يفقد كونه: (ديوان العرب) أو ديوان أمة أخرى. فهذا جاكوب كورج- مثلاً - يقول: " لا يجذب الشعر إلا اهتماماً عاماً قليلاً في الوقت الحاضر، حتى أننا نجد صعوبة في تصديق ما يقال عن أهميته الحقيقية". (٣٦). وجاء في كتاب (الشعر كيف نفهمه ونتذوقه) لأليزابيث درور - قولها: "وما من أحد يستطيع أن يزعم اليوم أن الشعر ما زال يحتفظ بالأهمية التي كانت له في حياة المجموعة، كما كانت الملاحم والدراما الكلاسيكية، الغذاء العقلي لدى كل طبقات الشعب." (٣٧).

وعن واقع الشعر الأمريكي اليوم، قال جون بار- رئيس مؤسسة الشعر الأمريكية: (هناك إعياء وركود في الشعر الذي يكتب اليوم). وقال: (الشعر المعاصر ما يزال يكتب في الجهة المظلمة من الحداثة. وهو المحرك الذي يقود كل ما يكتب من شعر في الوقت الحاضر، ولكنه محرك متعب على أي حال).

وقال: (قبل أكثر من عقد من الزمان، عرّف "دانا جيويو" موقع الشعر في حياة العامة من خلال مقالته المؤثرة: (هل الشعر مهم؟) وحتى اليوم ما يزال هذا السؤال مطروحاً. ففي ظل انعدام جمهور للشعر يبقى الشعراء



باوند

أيامنا). حيث تحدد الكاتبة ثلاثة شروط لقصيدة النثر هي: الإيجاز، التوهج، المجانية، ذاك أن قصيدة النثر كأي قصيدة لا يمكن أن تكون طويلة، بل يجب أن تكون قصيرة لتوفر عنصر الإشراق. (٣٢).

أما مجلة (شعر) فتري أن: "قصيدة النثر، قصيدة مكتملة، فيها جميع عناصر القصيدة ككائن مستقل حي، مادتها النثر وغايتها الشعر. والنثر الذي يبدأ فيها مادة تكوينية، يستحيل معها شعراً مميّزاً بوضوح عن النثر العادي. قصيدة النثر ألحقت بها كلمة نثر لتبيان منشئها، وسميت قصيدة للإشارة إلى أن النثر يمكن أن يصير شعراً دون نظمه بالأوزان التقليدية.. إن قصيدة النثر تموض عن الوزن والقافية لا بموسيقى داخلية فحسب، ولا بانعدام الموسيقى إلى حد الصمت فحسب، بل الغوص حتى نواة الموسيقى وأغوارها السفلى، حيث براءة اللحن ممكنة، وعريه مستطاع، وحركته عفوية وغير ملوثة." (٣٣).

وهي - أي قصيدة النثر - " تلجأ إلى التوازي في العبارات والتكرار والارتكاز والنبر وتجاوب الأصوات.

وعلى المستوى العام الشعري، جميع الشعراء متداخلون، كل يأخذ من مساحة الآخر.. " (٢٩).

فأخذ أمين الريحاني: (الشعر المنثور) عن ويتمن في (أوراق العشب). وأخذ محمد فريد أبو حديد وتوفيق البكري والزهاوي: "الشعر المرسل" عن ال- Blank verse الذي لا قافية له في الإنجليزية. والذي كتب فيه شكسبير معظم رواياته. وكتب ملتون ملحمة (الفردوس المفقود) حيث أن الكلام الموزون لا ينتهي عند آخر السطر، لكنه ينتهي عندما ينتهي الغرض من الكلام.. فالكلام جار Runing ما جرى الحوار..

وأخذ أحمد زكي أبو شادي و خليل شيبوب ونازك الملائكة والسياب وسواهم: الشعر الحر Free verse من ت. س. إليوت. وإزرا باوند. أما علي أحمد باكثير فمزج فيما أسماه: (النظم المرسل المنطلق) بين النظم المرسل والنظم الحر: (فهو مرسل من القافية. وهو منطلق لأنسيابه بين السطور). (٣٠).

أما قصيدة النثر فجاءت ترجمة للمصطلح الفرنسي poem en prose وذهب أدونيس إلى أنه أول من كتب قصيدة النثر في العربية وذلك عام ١٩٥٨ عندما ترجم قصيدة لسان جون بيرس، حيث كشفت له الترجمة هذه عن طاقات وأساليب للتعبير لا يستطيع الوزن أن يوفرها، وتحت تأثير تلك الترجمة كتب أول قصائده النثرية: (وحدة اليأس). وهكذا جعل أنسي الحاج من قصيدة النثر وسيلته للتعبير. والهدم والتدمير! (٣١).

وأدونيس وأنسي الحاج لا يتكران أنهما يسترشدان بالنموذج الفرنسي لقصيدة النثر: (قصيدة النثر إحتلت في أدب كآدب فرنسا، مكانها الطبيعي حيث تمثل أقوى وجه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرن: كتابة وتنظيراً. وخاصة كتاب سوزان برنارد: (قصيدة النثر من بودلير إلى

يكتبون أحدهم للآخر لأن الجمهور لا يقبل على شراء كتبهم، على الأقل ليس بكميات تجارية مقبولة. وبذلك فهم لا يستطيعون دعم أنفسهم ككتاب.. (٢٨).

وكتب الشاعر النقاد: د. علي جعفر العلاق: "يبدو أن معظم شعرا العربي، في هذه الحقبة، يعاني من تجريدية مقبلة. إن كما هائلا مما تمتلئ به صحافتنا الأدبية لا يصدر إلا عن ذهنية مجردة باردة. ومع أن حياتنا الراهنة تضج بالانكسارات المدوية فإن الكثير من نصوصنا تبدو وكأنها آتية من كوكب آخر.."

وقال حول واقع قصيدة النثر اليوم: (لقد مثلت قصيدة النثر، في أفضل مستوياتها، فضاءً جديداً يضاف إلى منجزات حداثة الشعرية.. لكن:

"إن الكثير مما يكتب تحت هذه المظلة يمثل واقعا مريباً ومرتبكاً لهذا النمط الشعري الذي تمتلئ به صحافتنا الأدبية ومهرجاناتها الشعرية، ويشير إلى خلل فادح في فهم الشعر وكتابته وصلته بالحياة. إنه تداخل النثر الشعري بقصيدة النثر.. وإن معظم ما يكتب تحت هذا الاسم لا يعدو كونه نثراً رخواً: يفتقر إلى اللغة المزدهرة، والأداء المفعم بالمفاجآت، والتصميم الداخلي المطلق، وغنائية الأسى.. (٣٩).

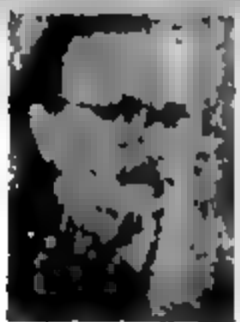
-١٠-

ونختم بهذا المقطع من قصيدة (العالم لا ينتهي) للشاعر تشارلز سيميك، لعله يعبر لا عن واقع قصيدة النثر حسب، بل عن واقع الشعر

عموماً في العالم- اليوم؛ يقول:

" هذا زمان الشعراء الصغار مقبل. مع السلامة يا ويتمان، ويا ديكتسن، ويا فروست، ومرحبا بكم يا من لن تتردد أسماؤكم خارج نطاق أسركم الصغيرة، اللهم إلا إذا تجاوزته إلى واحد أو اثنين من أقرب الأصدقاء الذين يتجمعون بعد العشاء على إبريق نبيذ أحمر قوي.. بينما الأولاد ينعمون متذمرين من الضوضاء التي تحدثها وأنت تتبش في الخزانات باحثاً عن قصائدك القديمة، خائفاً أن تكون زوجتك رمتها مع مخلفات الربيع الماضي.. (٤٠).

• كاتب عراقي مقيم في الأردن



- (٢٧) عن: (العالم لا ينتهي) تشارلز سيميك: ترجمة وتقديم: أحمد شافعي - مجلة (نروي) ع ٤٨/٢٠٠٦/٢٠٠٦ ص ٢٠٠٦
- (٢٨) عن جريدة: (أخبار الأدب) المصرية - ع ١٢/٢٠٠٧/٢٠٠٧ ص ٢٠٠٧
- ترجمة وتقديم: أحمد مريسي
- (٢٩) من حوار معه - مصدر سبق - ص ٧
- (٣٠) ثمة مصادر قديمة كثيرة في هذا الموضوع أبرزها: مجلة (الرسالة) المصرية في الثلاثينات والأربعينات ومجلة (بوللور). وكتاب س. موزيا: (الشعر العربي الحديث) واحتصاراً: ينظر كتاب: (محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر) بغداد ١٩٨٩.
- (٣١) أنسي الحاج ديوان (نن) المؤسسة الجامعية - بيروت - ط ٢ - ص ١٢
- (٣٢) نفسه - ص ١١
- (٣٣) مجلة (شعر) ع ٢٧/٢٠٠٦ - ص ١٢٠ - ١٣١
- (٣٤) المصدر نفسه - سلمى الخضراء الجيوسي/ ص ٤٤
- (٣٥) د. حسام الخطيب: (قصيدة العربية المعاصرة: هل من حل سوى فك الأسارة) - الحلقة النقدية في مهرجان جزش الثالث عشر - المؤسسة العربية - بيروت ١٩٩٥ - ص ٤٢.
- (٣٦) جاكوب كورج - مصدر سابق - ص ١١٢
- (٣٧) ترجمة محمد إبراهيم الشوس - مكتبة منبنة - بيروت ١٩٦١.
- (٣٨) مقال: (الشعر الأمريكي في القرن الجديد) - جان بار - ت: موفق ملكاوي - الملحق الثقافي لجريدة (الرأي): ١٤/١/٢٠٠٧/٢٠٠٧ ص ٥.
- (٣٩) العلاق: ها هي القاية.. قايين الأشجار؟ مصدر سابق: ص ١٦ و ٢٢.
- (٤٠) مجلة (نروي) مصدر سابق: ص ٢٠٥

- (٤١) في حوار معه أجراه خالد اسماعيل - جريدة (أخبار الأدب) المصرية - ع ٤٧٨/٢٠٠٦ - ص ٢
- سبتمبر - أيلول ٢٠٠٧/٢٠٠٧ ص ٥٢
- (٤٢) مجلة (فر ديس) ع ٧/٦ - ١٩٩٢ - ص ٥٢
- حاضر بقصيدة النثر
- (٤٣) طبعة الشعر: جاكوب كورج - مجلة (الثقافة الأجنبية) - بغداد - ع ١٩٨٨/٢ - ت: رياض عبد الواحد - ص ١١٥.
- (٤٤) تاريخ الأدب العربي: ٥١/١
- (٤٥) موسيقى الشعر العربي: ص ١٠٢
- (٤٦) عن كتاب (نديات الشعر العربي بين الحكم والكيف) د. عوسي عبد الرؤوف - مكتبة الخابري بمصر - ١٩٧٦ - ص ٥٧.
- (٤٧) الشعر والظواهر: ٢٥/١
- (٤٨) قصة الحضارة: ديورانت: ١١٢/٢
- (٤٩) د. علي جعفر العلاق (ها هي القاية.. قايين الأشجار) دار أزيمة للنشر - عمان - ٢٠٠٧/٢٠٠٧ ص ١٠٢
- (٥٠) عن كتاب: (الأسطورة والرمز) ت: جبرا إبراهيم جبرا - ص ٤٠ - ٤١.
- (٥١) طراد الكبيسي: (كتاب المنزلات - ح ٢) - بغداد ١٩٩٧/١٩٩٧ ص ١٥٧.
- (٥٢) قضايا الشعرية: ص ٢٤
- (٥٣) عن كتاب: (والت ويتمان: شاعر أصيل) ت: د. محمد فتحي الشفيطي - مكتب الوعي العربي - القاهرة - ص ١٠٩ - ١١٠
- (٥٤) طراد الكبيسي: (الاختلاف والاختلاف في جدل الأشكال والأعراف): نشر اتحاد الكتاب العرب - دمشق ٢٠٠٠/٢٠٠٠ ص ٢٢ - ٢٤.
- (٥٥) عن مقال: (اتجاهات في الشعر العربي المعاصر): سلمى الخضراء الجيوسي - خالدة حامد - مجلة (الثقافة الأجنبية) ع ١/٢٠٠١/٢٠٠١ ص ١٠٢.
- (٥٦) نفسه: ص ١٠٢

- المصادر والأشادات
- (١) مثلاً - مقال جاكوب كورج: (لقد نزع الشعر في العجائز السحرة مثل الحضرة المصرية والباسية وله عناصر سامية في كل حضارة قديمة.. (ص ١٢٣ - طبعة الشعر). وقال هيربرت ريد (قبل أن يتكلم الألسن نثر). استطلع أن يقول الشعر.. (ص ٢٠ - الصورة الشعرية: س. دي لويس). وعن الجرجاني قوله (فقد قبل أن الشعر اتفق في الأصل على ما يعرف من أصناف النظم في تصانيف الكلام - ص ٦٣ إعجاز القرآن).
- (٢) عن كتاب (مناهات) - بنصوص وحوارات في الفلسفة والأدب - ت: حسونة الصباحي - بغداد ١٩٩٠/١٩٩٠ ص ٢٧.
- (٣) رتشاردز - عن كتاب (أسس النقد الأدبي) ت: هيثام هاشم - دمشق ١٩٦٧ - ص ١١٨.
- (٤) مجلة (شعر) ع ٣ - صيف ١٩٥٧ - ص ٨٧
- (٥) ياكوبسون (قضايا الشعرية) ت: محمد الولي ومبارك حنون - دار توبقال - الدار البيضاء - ١٩٨٨ - ص ٢٤.
- (٦) ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو - ت: عبد الرحمن بدوي - دار الثقافة - بيروت ١٩٧٢/١٩٧٢ ص ٢٤٢
- (٧) مقال: (التناظر والمفارقة) ت: أسامة أسير - مجلة (البحرين الثقافية) ع ٣٤/ ربيع ٢٠٠٢/٢٠٠٢ ص ٧٥.
- (٨) مقال: (قصيدة النثر عند رامبو) - حبيب بوهورور - مجلة (الرافد) - ع ١٠٤/ أبريل - ٢٠٠٦/٢٠٠٦ ص ٢٣
- (٩) تفسير هايدغر لهولدرلين - بول د يمان - ت: سعيد الغانمي - مجلة (نروي) ع ١٥٤/ ١٩٩٨/١٩٩٨ ص ٧٨ - ٨٠
- (١٠) المصدر السابق - ت: سامح فكري/ ص ١٥٥
- ١٥٦-

من اللامبالاة لون العيون، ومن قلقي صمّتها
وشفاه يراودهن التصابي، يكاد يفتتهن العطش
كفها مهجة قتلتها البنان، ومعصمها رغبة الزعفران
هي غصن رغيد، هي خصر وجيد، وشدت إلى خصرها
رغبتي

فانحدرت إلى خمرة عتقت، مزجت بالعسل
وكتيبان من لوعة وصهيل
وليل كليل، توقف عند الأصيل
وخدان من دهشة تحت عينان من سلسبيل
وعادتها أن تميل.. على سور شرفتها
هل لتقتل كبر الرخام بما مس من ساعديها
أم تراها ينوء بها ما اختفى عن جنوني
تري هل تخاف علي من الموت
هل ذلك النحر يفضي إلى شهقة لا ترد
هل يؤدي إلى جنة مزجت بالجحيم
أم إلى قمتين وأعلامها خبا التوت.. من مسني سيموت
فإن كان يا ليت لي بهما أن أموت
سأبعث حيا لأنهما بلسمي
مناصفة يملكان الحياة وأي حياة
أفتا أنتظر الموت ذلك، حتى أكاد أموت
حنانيك.. حتى وإن كنت لن أذوقه، فدعيني أراه
دعيني وقد جرب الموت مثلي مرارا، أجرب تلك الحياة
إذا كنت من ضلع آدم مخلوقة، يا تري
أي شيء تبقى لأدم؟
من دونك (الآدمون) تماثيل فارغة
عضلات مجوفة وصهيل
وإن كان من آدم ممثلي، فهو الشعر والإشتياق
ولكن

ومهما تدفق شعرا فلن يطفئ الشوق إلا بماء العناق
.....

أيا امرأة ملأت قامتي بالغياب أعيدي إلي ملائكتي
مسنى طائف من هواك
وقد وصفوا شفتاك دواء كاي دواء
فتعصر كاللحم، ثم تحلى ببعض العسل
أو حبوب تمص، وتشرّب مشفوعة بالقابل
صباح مساء
وفي كل وقت لتشفى جميع العلل
ولست قليل الحياء

فج الشرفه

أحمد الخالدي *

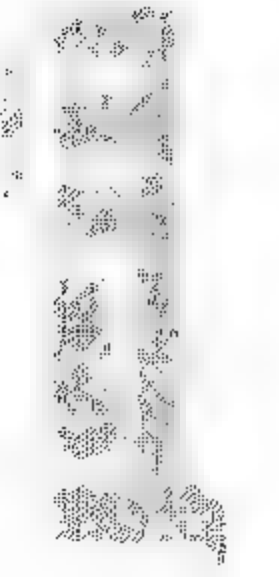
متى أستفيق من الإنحدار، إلى امرأة لا تفيء من العشق
كيف أقارب بين الزمان وبين المكان، وبينهما برزخ
أي شيء أسمى فراغاً مليئاً بما لا يرى أو يحس
كلون الندى، وارتعاش الشروق، وصلصلة الوهم
مثل انفراج الأقول، وجور النوى
والتفاف الهموم إذا مسها الليل
بيني وبين اقترابي دھول
وأشعة وصهيل، يعاضد بطش المدى
كاتساع يقارعه الحزن
مثل اندلاع الردى / كالجنون
شبيه بصوت الرماد
بمن يستغيث إذا اضطرم الخوف
بيني وبين سكوني جنون، وبينهما غفوة
هي تلك التي أقحمتني ذرى الويل
فلت مبادرة الصحو، قادت إلى الإنجراف
إلى صهد بدد اللون، قضّ انزياح المواعيد
بين السكون وبينني ضياع
وبيني وبين اقترابي ظنون، ونافذة ينقذ الوهم منها
وبيني وبينهما امرأة ظلها كسرابي

لأن (الذي) علموني بأن (لا حياء في الدين)
 قد علموني بأن لا حياء مع الطب
 " وقد كنت يوما سأغدو طبيبا "
 ولكن داء الهوى صدني، فغدوتُ عليلا
 فهل لي ببعض الدواء
 وبعض اللباس، فقد قال "هَنْ" الكتاب، تلتها "وانتم"
 وذلك قول الحكيم الخبير
 وما زلت حانية، تمنحين الجدار حنانا وقلبي يئن
 فيا ليتني كنت دارا، وفي صدرها شرفة
 وعليها جدار من القلب، تتكئين برفق عليه، فيغمره الدفء
 تغمره سكرة من حنان
 رويدك.. رفقا بعمان
 هَلَّا اعتدلت قليلا
 وهَلَّا رحمت الغلاف

يكاد يمزقه الشوق - مثلي - إلى صورة
 لا أكاد أصدق أنك لوحة فنان
 ريشته أبدعتك ومن بعض ألوان
 كنا على موعد
 جمعتنا مجلة عمان
 فرقنا فجر صنعاء
 لون الصباح

* شاعر من اليمن
 :eftah@hotmail.com e-mail

- القصيدة من وحي لوحة (هي الشرفة) للفنان (فريدريك
 آرثر بيريدجمان)
 والتي نشرت في غلاف العدد (الخامس والأربعون بعد
 المائة) من مجلة عمان



دماءً تدفّقني..
ثم سيجني بالصهيل المفاجئ..
رملا تجمّدي..
قال لي صاحبي إذ رأى الشمس غاربة..
والرمال على جسدي..
والسماء مهياة للرحيل:
دلني.. قدمي لا تحدد هذا المكان..
ولا جسدي..
دلني.. قد نأيت..

قلت: بوصلة العمر في.. لم تعد تترصد صوت الجهات
وقلبي الذي كان قد ضمّني في البعيد..
وهيا لي ولك الأرض طورا..
وشق الصخور.. مضى..
قال لي: ولكن قلبي يخفق..
مد يديك إلي الصدر..
عانق صدائي..

قلت: مرّ الصدى منذ ألف سنة..
ولم يبق من جسدي ما يضاهي الضباب..
ولا فتح لي..
قال: لا تبتئس..
أماما.. إلى الخلف..
هذا الجنوب.. شمالا.. أرى..
قلت: ها قد بدأت..
فدل خطاي إذن..
وانتشر في الفصول..
قال لي - واحتفى بالذهول -
هذه الأرض غيما ترى..
أم ترى...؟...

ثم أوقف ريح الكلام..
قلت: كانت..
إذا سرت سارت..
وتمطر حيث شاء..
ويأتي إلي خراج قواصلها..
قال: إيه..
كان فيجلنا..
زعترا الحب..
والمدن المشربة في القلب..
ثم..

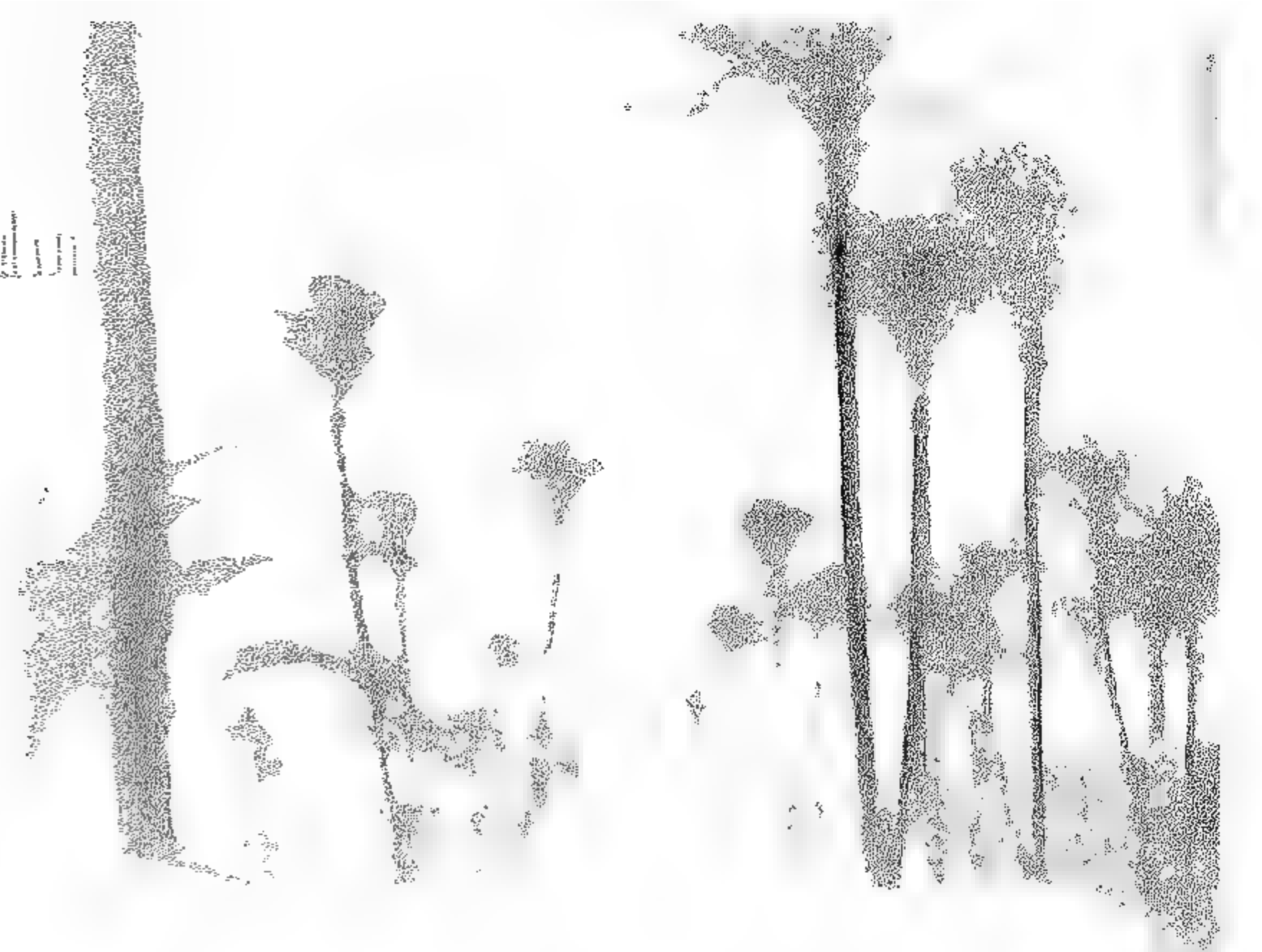
يكى.....وبكى..
ورأيت السواحل خيط دموع تجف..
وكان المدى صخرة من عويل الظلام

مقابر عربية

إلى روح محمد الماغوط الهائمة
في أرصفة الضجيج العربي

الطيب طهرري *

هيا الله لي كومة من حجارة هذا الضجيج..
ونافذة..
ودعاني إلى الرمي بدءا..
وها قد رميت..
كان معلاقها خارقا..
سقطت شفتي في مهب الجنوب..
وكفي على الرمل مادت..
وتيهني الصمت إذ حاصرني البيوت..
كان فستانها خارقا..
أشعل الخطوات التي ركضتني.. هناك..
رمادا تناثرني..
ثم أيقظ شوك الحصى..
شجرا للفتح المرتل أفعى مداه.. هنا..
وأعمّ السكوت..
كان خلخالها مارقا..
وضع الخنجر المر في كتفي..



كانت الصخرة الأرض فينا..
مشينا إلى العمق..
حفت بنا الطائرات..
ورتبنا.. واحدا.. واحدا.. سَجَّعَ الإنتظار..
لا ماء.. لا عشب.. قال..
عطش مالح..
واضاف: علينا الرحيل..
إلى أين؟.. قلت..
إلى أي لون.. أجاب.. ومد الخطى..
وكان السواد جميع الجهات..
تساءلت سرا: ترى.. هل يرى اللون؟..
صحت: توقف..
تفاجأ.. ثم استدار إلي..
توقفت.. ماذا تريد؟..
أين أنت؟.. سألت مجيبا..
تأمل كفي.. ضم البقية.. ثم..
رحلنا معا.. في الشهيق البعيد
سنين..
قرون تمر.. ونحن هنا..
بنى صاحبي خيمة.. وبنيت..
ومرت قوافل منا إلينا..
أكلنا اليرابيع..
هذا الغبار..
ووحلا شربنا..
تزوج.. أيضا.. تزوجت..
أنجب عشرين / أنجبت..
لم تلد الأرض منا سوى.. لهثنا..
نبحنا.. معا..
وذبحنا.. معا..
وكنا نبيع التراب..
ورمل الحقول الحزينة..
صرنا..... إلى المقبره
أخرجت دودها المقبره..
كان قرنٌ وحيد الكلام المشتت أشياءنا..
نطحنا الصواريخ..
أغرقتها سفن الحرب جداتنا..
وهذي القنابل أيضا محونا..

وكنا المحيط..
وكنا الخليج..
على مد أبصارنا وسدتنا الجبال شواهدنا..
وانتعلنا البريق..
وكان الكلام الذي بدأنا..
شوارع هذا الزحام
في الزحام مشينا..
رأينا الحوانيت محشوة بالنعاس..
على الواجهات تدفق سيل الفصول الأخيرة..
هل نشترى القمح..
أم نشترى اللعب البجعات؟ قال لي صاحبي..
ثم مرر خطواته للرصيف المقابل..
أم ندخل الرقص.. هذا الغناء الطويل؟.. أضاف..
ترى.. أم نظير؟..
كان لي حائط.. وحصير..
أيقظت صمتها الكلمات..
كانت الأرض دائرة في القتل الذي ما مضى..
كانت الطفل يرفع كفيه..
هذا الحذاء الممزق..
حرر النعيق على عنقي..
وسواد السياط التي التهبّت في الجسد..
كانت الأرض..... هذا الكبد..
وكنا الرصيف المقابل..
شارع هذا المكان الذي..... لا يلذ
سنين..
قرون تمر.. ونحن هناك..
مشى صاحبي خطواتين إلى الخلف..
كنت مشيت..
كان في ظننا أن نسير إلى الأرض..
أن نجعل الأرض فينا دما..
وسواعد من وهج الحر..
لكنها.. شوكة الدود فينا تعرت..
وجرت خطانا إلى الخلف أكثر..
غاصت بنا في الزفير الصديد..
كان في ظننا أن نغني أسماءنا:
طيبا وسعيدا..
عليا، حميدا..
أبا ذرنا..
وفاطمة، أمته..
كان في ظننا..
لكنها القبضه الخائنه..
مزقت رثيتنا..
والقت على جسدنا الذباب.

* شاعر من الجزائر

ماء المرأة البيضاء

طالب هاشم *

المرأة البيضاء

ذات الصمت والإصغاء...

منحلاً على وجه الغدير جمالها الوردى

كانت قرب نبع الصبح

تملاً كأسها القضيّ بالماء القراح

وقلبها الشفاف ينبض مثل موج

رائق الجريان في ماء الغروب.

تنحلّ شمس بياضها الصافي

ضياءً أنثوياً (ابيضاً) سكران

في الأبصار،

والرمان يهطل مسكر القطرات

من نحر حليبيّ العذوبة والطيوب.

يا ليت لي امرأة

تربّي العطر بين أنوثة الأزهار في أصص الصباح

ووجهها الوردى يسبح في موسيقى العطر

مثل المزهرية، مشتهى ماء القلوب!

لأرى انعكاس صفاء لون العين في الأزهار

شفافاً كماء الأس

والقبل التي لا تشتهي

إلا على مرأى شروق الشمس

بين شفاها السكرى تذوب.

لأشم كالنعناع فوح نسائم الريحان

أو غيبوبة العطر المراهق

في انسداد الشعر حتى الخصر

في تكويرة التفاح قبل قطافه عن أمه الخضراء الزهراء

حين يفوح ماء عبيرها فوق السهوب.

يا ليت لي امرأة

لأسقيها خزامى الكأس بالنعناع

كي تُروى رواء الروح

أو لتكون لي سمي الذي أسقاء عند الموت

مسراي المؤنث في ازهار سماء ليل الصيف

نحو معارج العشاق

حيث البدر مجروح بشهوته

ومحروسي بأخوته النجوم

يضمّه ليل حليبيّ

وتغسله بماء النور ربّات المساء.

حيث الكنائس عاليات الحزن

يسبح صمتها في الليل كالأسرار
يصعد ضوءها الملوذ من ندم الشمس
إلى مصافي الحزن كي يبكي يسوعاً ضاع
والتسبيح تحت ملامس الأجراس
يوقظ مريم الثكلى على كل البكاء!

حيث القصائد مسكرات الرجوع
ترفعها إلى الإعجاز أسرار المجاز العذب
ترفعها إلى يائنة العشاق
قيسيات ليلى العامرية
كي تصير كليلة العذري في نجوة
والقطع الصغيرة من جمال الصوت
تصعد سلم الإنشاد في هيمانها الصوفي
ياء بعد ياء.

المرأة البيضاء...

تسمية النعومة بالحمامات الصغيرة،
أو قطاة الصبح عند هديلها الشفاف
تسمية العذوبة بالرؤى، ورهافة الأطياف
بالضوء الذي ينشق عن ماء الأنوثة
عارياً كالأقحوانة،
صافياً مثل الهلال.

هي عشقنا للغم قبل هطوله في بركة الرغبات
خيطة الحزن مشدوداً على وتر الحنين المر
رغبةً روحنا بالموت في الوطن الموث
كي نصير تموجاً أعمى على وجه المال

هي توقنا للنوم في مجرى المياه العذب
كالأطفال
عودتنا إلى رحم البداية سابحين
لكي نهوم في سماء اللون أطيافاً
يخلقها الخيال.

محدوداً فوق الغدير
كجذع صفصاف قديم الدمع
أبصر في مرايا الماء أطياف النساء،
أرى هبوب جمالهن المشتهي
يعلو على مرأى البياض الطلق،
والثلج الذي ينحل من أجسادهن
كسائل أعمى
ليتخذ الأنوثة جدولاً ويسيل..
مبتعداً إلى برك سيشربها الغزال.

وأرى اغتسال المرأة الشهاب بالمطر الرضيع،
أرى فتاة حممتها الشمس بالصابون
في ماء الغيوم
لكي تصير عروسة العشاق
حين يلوح الرمان في شجر الصباح..
أرى نهوداً عذبة التفاح
يرشح من تشهيقها رحيق عاطر الشهوات
في الماء الزلال.

لو أنني يا نهر أعطيت الطفولة
لاتكأت على ضفاف الماء كالصفصاف
أسمع صوته المنساب في الأسماك كالأجراس
والمهد الذي تهتر فوق وليده الأغصان
مهدي!

لو أنني يا نهر أعطيت السكينة
لأنحيت على حليب النبع كالمقطوم
أنهل نهلة الظمان
من حرّي وبردي!

لكأن سطر الماء تحت محابر الصفصاف
خيطة اللذة المسروق من ضوء العيون السود
خيطة حنيننا الموصول بالأم البعيدة
قبل أن تغدو الحياة تطلعاً من شرفة الماضي
إلى ندم السماء.

وكان المرأة البيضاء آخر ما نحب من النساء.

شاعر من سوريا

talebsyr@yahoo.com

وتجرّ خطوتك الكسيرة
نحو معتقل الفراق.

ماذا وراءك أو أمامك
كي تعانق فرحة
هي لن تجيء
بلا صقيع لا يُطاق.

كسوف الهاشق

نبر محمد خلف *

ماذا وراءك أو أمامك
كي تُخبئ عمرك الآتي
وتثقل صوتك المطعون بالذكرى
وتبكي..
ثم لا تبكي
.. أتبقى دونما دمع..
تريد بأن تظل بلا عناق حافل بالفجر
تخرس كلما هبّ الحبق؛

وكان عمرك
ليس صندوقاً لعاشقة تُخبئ حزنها
حتى تؤكد أنها صوت الألق.

من ذا سيوقف نزفك القزحي
يقطف من حدائق الصباح
ويسلك الطرق التي لا تنتهي نحو
البلاد
يضم خصرك
أو تضم صياحه الحلمي
من...؟

من ذا سيوقظ صمتك العاتي،
لتفرش في يد الآتي
تسايح اللقاء
وخطوة القمر الذي لا يشتهد
إلا اكتمالات العبق.

أيظل هذا الباب يبكي
كلما فتحت جداولها الصباحات
البعيدة؟
أيظل صوتي عالماً
بغرائب الحزن المثلّم
دائماً تتكهرب الأحزان في روحي
وتبقى غرفتي ملغومة
وأنا أصير المنغلق؟

والأفق ضائق.

لا تنتظر شيئاً
فما في القلب من ورد
وما في الورد
من حلم لذرب القلب
نحضة.. ونحضة
ونطعمة حبيب الفرحة الأولى،
ندربة على الذكرى
فينحبس الكلام
ويستقيل الغيم من قاموسنا.
يا قلب وحدك عارياً تبقى
تكلم بعصك المفقود
يا منسي.. يا قلبي..
..يحنطن الغياب المر
يتركنا على بوابة الذكرى
ويسكننا اختناق.

ها أنت وحدك
تحمل الماضي على كتفك
تلهث تحت أكياس اشتياق.

ها أنت وحدك
خاب ظنك،
غاب فجرك..
جئت يا قلبي الصموت محملاً
بالجرح
تختصر القرى

كم كان حلواً
ذلك الوقت الذي كنا معاً
فيه نمارس صوتنا
ونحب أشياء ونمقت بعضها،
كم كان عاجياً ومختصراً
لتاريخ ملأناه بدمع القلب
نادينا.. نادينا:
أن: قف!
..قف على الدرب الذي
حفظت يداه قلوبنا
ثم احتمينا بين حنطته
وحملناه رائحة المطر.

كنا نحارب بعضنا منه
نواسي حزننا فيه
ونفتح في يديه علبه الأحلام
نرسم حقله المطري
تفاحاً من الذكرى
وطائر جلفان.

كم كنت أحرص ما يخبئه الحنين
ولست أعلم ما يخبئه لساني،
ضاقّت الكلمات بي

مكتبة الأسرة.. والإنترنت

لبنى الأطرش *

لماذا الآن؟

سؤال مشروع بعد أن قررت وزارة الثقافة الأردنية أن تكون الدولة العربية الثانية، بعد تجربة مصر الرائدة، التي تتوجه بمشروع كبير لنشر ثقافة جماهيرية بتوفير الكتاب الورقي بإصدارات رخيصة الثمن لا تتجاوز القروش، وبمواصفات فنية عالية، منتهجة في انتقاء عناوينها التأسيس لسلاسل معرفية تغطي مختلف الحقول العلمية والفكرية والإبداعية، وتتوافق مع ميول واحتياجات الأسرة الأردنية بشرائعها الاجتماعية والثقافية والعمرية، ثم تصل بإنتاجها عبر "مهرجان القراءة للجميع" إلى المناطق النائية في المحافظات، وتتبعه بمعارض في الجامعات المحلية وصولاً للشباب وتخفيفاً على المواطن. وشعارها في ذلك "مكتبة في كل بيت".

ورغم جلال الفكرة والهدف إلا أنه سؤال مشروع: لماذا العودة إلى الكتاب الورقي الآن في عصر الاتصال ومنافسة الإنترنت؟ وفي وطن فتي يشكل الشباب نسبة ٦٥٪ من سكانه وسيلتهم الجديدة للمعرفة هي الإنترنت؟ والدليل تراجع القراءة وبيع الكتاب؟

جاء في تقرير التنمية البشرية الأردني أن عدد مستخدمي المواقع الإلكترونية العالمية من الأردنيين منتصف عام ٢٠٠٧ هو ٧٢٠ ألف مواطن، يشكلون ١٣٪ من السكان، وقد تضاعف عدد مستخدمي وسائل الإنترنت ٦ مرات عنه عام ٢٠٠٠ حيث كان حينذاك ١٢٧ ألفاً فقط. ويحتل الأردن المرتبة السابعة بين ١٤ دولة متوسطة في استعمال الإنترنت. وهناك فجوة واضحة بين المحافظات في نسبة من يقرأون ويكتبون، كما يعاني الأردن - مثل كل الدول العربية - من تراجع عادة القراءة وغلاء الكتاب، ولهذا فقد جاء توقيت المشروع مناسباً خاصة وأنه سيلجأ إلى الأقراص المدمجة للكتب وتوزع معها.

وربما كان من المؤسف أن يشكك بعض المثقفين في جدوى القراءة الورقية في عصر الكتابة الرقمية ووسائل الاتصال الحديثة، متناسين أن العرب مجرد مستوردين لهذه التقنيات، وأن أي كتاب ورقي في الغرب يبيع مئات ملايين النسخ دون تشكيك بجدوى الكتاب، وأن الأطفال والنساء والشيوخ منهم يقرأون أينما كانوا في القطر والمنتزهات العامة وأمام التلفزيون، وأن جرائدهم تتكون من مئات الصفحات دون تشكيك بجدوى صدورها رغم أنهم مخترعو ومصدرو التقنية ووسائل الاتصال، وبدأوا استعمال الكمبيوتر منذ أربعينات القرن الماضي لأغراض عسكرية، ثم تطور للاستعمال الشخصي.

ومكتبة الأسرة الأردنية مشروع وطني في الدرجة الأولى، ولكن لا يمكن فصل الأردن ثقافياً عن جذوره العربية، فالتراث والعلوم والسير والتراجم لكبار الأدباء والباحثين العرب هي إرث ثقافي عربي أولاً. ثم إن المعارف الإنسانية التي تتوافق وحاجات الأسرة ليست شعراً ورواية وقصة، وليس المؤلف الأردني هو من يكتب في مجالاتها الثلاثة، ومشروع كهذا لا بد وأن ينصف الكتاب والباحثين في الفكر والعلم والفن وكتاب الأطفال ومهارات الشباب.

ثم إن المؤسسات الخاصة المعنية بالثقافة ومثلها وزارة الثقافة لا تألوا جهداً في دعم المؤلف الأردني، كمؤسسة شومان وأمانة العاصمة والبنك الأهلي الأردني، وأقرت الوزارة منح التفرغ للكتاب للمرة الأولى هذا العام ٢٠٠٧، وانتهجت اللامركزية الثقافية بإعلان المدن الأردنية عواصم ثقافة، ورغم بعض التحفظات على آلية العمل في بعضها.

مكتبة الأسرة الأردنية إنجاز تاريخي لوزارة الثقافة من حيث الفكرة والتنفيذ الذي تم في فترة قصيرة بأي مقاييس، ودون كادر متخصص، وأسست بذلك نواة مشروع وطني يشهده الأردن للمرة الأولى في تاريخه.

♦ رواية أردنية

ويا لي

من حواس منهنكه ١١

بهذا المقطع يبدأ الشاعر قصيدته المعنونة بـ "امرأة"، وإذا أردنا الدخول إلى أعماق هذا النص عبر العنوان بوصفه مفتاحاً له فسنجد أنفسنا أمام عنوان شديد التعميم والتعميم هي آن؛ ولكنه ليس فاقداً للدلالة بالضرورة، ومن المعروف أن اختيار العناوين لا يتم بشكل عشوائي، فالعنوان هو أول شيء تقع عليه عين القارئ، وبالتالي هو رسالة من المبدع إلى المتلقي، فلماذا اختار الشاعر هذا العنوان؟ وماذا تكون هذه المرأة غير القابلة للتعريف أو الوصف أو الإضافة أو التحديد؟

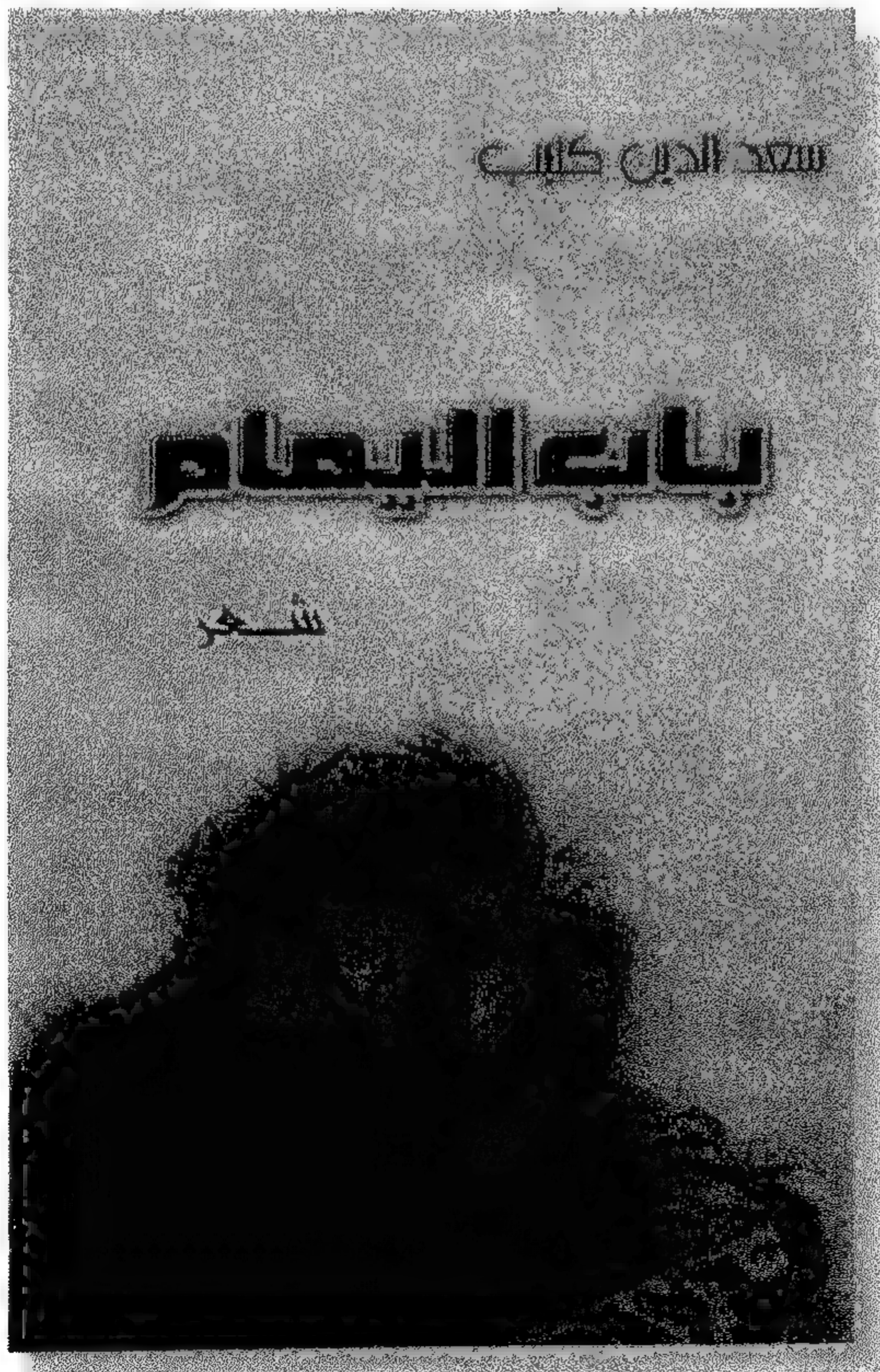
لقد جاء العنوان نكرة "امرأة" ودلالة النكرة واضحة فهي تفيد التعميم، والتعميم يوسع الدلالة فلا يحصرها في معنى محدد مما يؤدي إلى التعميم فلا يمكننا تحديد ماهية تلك المرأة بدقة؛ وإذا كنا نتوقع أن نصل إلى ذلك من خلال غوصنا في أعماق النص؛

فإن أفق توقعنا سينكسر مع بدئنا بالقراءة، إذ سيفاجئنا كم النكرات التي يستخدمها الشاعر لوصف تلك المرأة أو تحديد كنهها (ظبية، عصفورة، سمكة، رفيف، هسيس، نديف،...)، وإذا كنا عاجزين عن تحديد ماهية تلك المرأة فإنه أمر طبيعي لأن الشاعر نفسه عاجز عن فعل ذلك مما يجعله يشعر بالتعب والإنهاك (ويا لي من حواس منهنكه) ومما يجعل شعورنا بالعجز مسوغاً. ولكن هذا لا يعني أن نقف مكتوفي الأيدي بل يتطلب الأمر منا إعادة النظر وإطالته، وقراءة النص مرة بعد أخرى علنا نصل إلى ما خفي فيه فبعض النصوص لا تعطي نفسها بسهولة. ويبدو أن نص "امرأة" من هذا النوع فبقدر ما يبدو واضحاً وبسيطاً بقدر ما يغدو غامضاً ومعقداً، وهذا لن يمنعنا من خوض مغامرة شائكة وشائقة في آن؛ علنا

تجليات الأنثى وتعدد

القراءات في "باب اليعمام"

د. أسماء أحمد معيكل *



أولاً- قراءة تأويلية:

... ظبية،

عصفورة،

أم سمكة

هذه المرأة ١٩

أم نور على نارٍ

على أشربة مرتبكة

أم رفيف،

أم هسيس،

أم نديف،

أم.. رؤى منسيكة ٢٠

يا لها

من زخرفٍ بض..

نتنتهي بعد قراءتنا وتحليلنا لقصائد الأنثى الموجودة في المجموعة بشكل كامل إلى كشف الحقيقة التي تختبئ وراء نقاب النكرات، فتومئ حيناً وتحتجب حيناً آخر.

إذا بدأنا دراستنا لنص "امرأة" من تحديد دلالات المفردات التي استخدمها الشاعر لوصف امرأته؛ فسنعدها تدل على الجمال والرشاقة (ظلية)، والحرية والانطلاق (عصفورة)، والحيوية والانسياب والانزلاق (سمكة)، ولكن الشاعر لا يقدر على تحديد واحدة منها، ولذلك يمضي في تساؤلاته عليها قفزي به إلى نتيجة ما، فيتساءل حولها بقوله: (أم نور على نار)، وإذا كانت تلك المرأة نوراً فهذا يعني أنها من جنس الملائكة التي تعرف بأنها كائنات نورانية خلقها الله من نور؛ أما إذا كانت ناراً فهذا يعني أنها من جنس الجان الذي خلقه الله من نار، ولكن الشاعر لم يقل بأنها نور، أو نار، بل (نور على نار) مما خلق صورة مركبة ومربكة زاده تعقيداً قوله: (على أشعة مرتبكه)، فهذا التمازج بين النور والنار مع هذا الاهتزاز والارتباك يؤدي إلى ضبابية الرؤيا وعدم القدرة على التحديد، مما يجعل الشاعر يمضي في تساؤلاته -طالما أنه لم يصل إلى الإجابة بعد- على النحو السابق مستخدماً النكرات (رفيف، هسيس، نديف)، ونلاحظ هنا الانتقال مما هو حسي مرئي في النكرات السابقة إلى ما هو حسي سمعي؛ إذ تتحول التساؤلات حول تلك المرأة من تساؤلات حول ما هو مرئي إلى تساؤلات حول ما هو مسموع لعلنا نتمكن من سماعها إذا كنا قد عجزنا عن رؤيتها؛ ولكن الأصوات تتداخل وتتمازج، أصوات الأشجار والطيور والأمواج والثلوج، الأصوات الخافتة تارة والعاصفة تارة أخرى، ولتشكل في نهاية المطاف صورة حلمية تجمع بين أشياء متباعدة لا يمكن جمعها في الواقع مشكلة مجموعة من (رؤى منسبكه) لدى الشاعر يعجز عن تأويلها، لأن الرؤيا تحتاج لمن لديه العلم والمقدرة على التأويل.

وأمام كل هذه الحيرة التي يتخبط

إذا بدأنا دراستنا لنص «امرأة» من تحديد دلالات المفردات نجدها تدل على الجمال والرشاقة والانطلاق

فيها الشاعر من جراء عدم قدرته على تحديد كنه تلك المرأة التي باغته فلا هي المرأة الإنسية، ولا هي الجنية، ولا هي الملاك،... الخ وأمام كل هذه الحيرة التي تنتقل عدواها إلينا يتولد لدينا يقين بأن عنوان النص كان خادعاً؛ فالشاعر لم يكن يعني بـ "امرأة" المرأة ذاتها؛ بل هي أشبه بالحقيقة الإلهية التي تحدث عنها كبار المتصوفة، الحقيقة التي تبدي نفسها للعارف ثم تختفي فجأة وتتركه متخبطاً حتى أنه يشعر بالإرهاق والإنهاك من جراء لمحها لنورها الذي يبهز الأبصار، الأمر الذي يجعله يبدأ رحلته في البحث عنها من أجل الوصول إليها مستجدياً طيفها لعلها تأتيه فيذوق لذة الكشف. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن معظم الشعراء الذين تغنوا بالحقيقة الإلهية قد أعطوها صفات أنثوية وزاوجوا بينها وبين المرأة، ولذلك فإن حديثنا عن المرأة/الحقيقة هنا يغدو أمراً مشروعاً.

إن هذه المرأة/الحقيقة لا تعرف ما الذي تشعله بمن يراها، ولا تدرك حقيقة نفسها، ولا تعرف عظمة جمالها، وهنا يكمن السر، كما أن جمالها لا يتبدى للجميع، ولكن العارف وحده يستطيع أن يدرك كم هي جميلة، فمن ذاق الوجد مرة لن يتمكن من التوقف أبداً، وسيظل يلهث خلف ظلها الهارب لعلها تعود مرة أخرى وتتبدى له، وعندها ستبتل يده بالنعيميات المهلكة، يقول الشاعر (١):

هذه المرأة

لو تدخل في المرأة

لانتالت

أهازيح من الياقوت

والرمان

لو تفتح باب الورد

لابتلت يدي

بالنعيميات

المهلكة

وفي هذا المقطع يبدو التجسيد الحسي للمرأة/الحقيقة، فلو نظرت إلى نفسها في المرأة، لو رأت نفسها، لو تجلت لنفسها لعرفت كم هي فاتنة، ولعرفت مدى تأثيرها على من تتجلى له. ولو فتحت باب الورد، وسمحت له بالدخول وحدث الوصل بينهما، لوصل إلى مبتغاه، ولذاق معنى الوجد ولذة الكشف ونشوة الوصول.

ويأتي المقطع الأخير في نص "امرأة" ليؤكد ما ذهبنا إليه حول المرأة/الحقيقة، ويشير إلى أن الشاعر ما يزال في بداية رحلته الشاقة والطويلة في البحث عن الحقيقة فهي ما تزال بعيدة عنه، وهو ما يزال في أول الطريق، ولذلك فإنه لا يستطيع وصفها أو الحديث عنها بشكل فعلي؛ ولو أن الوصول متحقق، لو كانت متجلية له، ولو كان كاشفاً حجبها؛ لكان بإمكانه تحديد ماهيتها، أما الحال ليس كذلك فيبقى كل شيء في إطار الاحتمالات، يقول الشاعر ٢:

هذه المرأة

لو كانت..

ولو كنت..

لكننا...

آية،

أوزيداً،

أو.. ليس لي أن أدركه

ولعل الجملة الأخيرة في المقطع واضحة الدلالة في إشارتها إلى المرأة/الحقيقة الإلهية ولاسيما من خلال التناص الواضح مع النص القرآني

في حديث الحق جل وعلا عن ذاته:
"لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار
وهو اللطيف الخبير"، (الأنعام: ١٠٣).
ويبدو أن النص من أوله وحتى نهايته
كان يلح على هذا المعنى، فتلك المرأة/
الحقيقة لا يمكن وصفها بصفات
محددة وواضحة ولا يمكن تحديد
ماهيتها أو كنهها لأنه ليس كمثله
شيء، فالحقيقة/الله سبحانه وتعالى:
"ليس كمثله شيء" (الشورى: ١١).

وإذن هي فوق الوصف (تعاليت
أن تدخلني شهوة الوصف)، ومع ذلك
عندما يحاول الشاعر وصفها نجده
يلجأ إلى وصفها باستخدام صيغة
النفي، التعبير بالنفي: (لا الورد أنت، لا
الطل أنت، ما أنت غيثاً، ولا شفقاً...)،
وعندما يقرر أن يحددها بدقة يقول:
(لست إلاك..) وكأنه يفسر الماء بعد
الجهد بالماء، فالحقيقة هي الحقيقة،
وأنت هي أنت!

وأمام هذه المرأة/الحقيقة يشعر
العارف بالظما إلى الصلاة، وصلاة
العارف لا تشبه صلاة البشر أو
العصافير، ولا حتى صلاة الأنبياء؛
ولذلك نجد الشاعر أيضاً يعبر بالنفي
مرة أخرى، يقول (٢):

تعاليت..

بي ظمأ

أن أصلي

كما لم تصل العصافير..

والأنبياء

ثم يأتي التأكيد على المعنى الذي
بدأنا به وهي أنها (لم تك امرأة...)،
وإذن ما هي وماذا تكون؟ إنه السؤال
الذي يطرح نفسه منذ البداية. لم تك
امرأة وإنما هي شيء آخر لا يدرك
كنهه، تسلمت إليه شيئاً فشيئاً (خلصة
راودتني)، وفجأة وجد نفسه منبهراً
بنورها، إن لحظة الوصل التي تحققت
لديه جعلته يشعر بالنشوة التي تجلت
في رعشة الروح التي أدت إلى لوثة في
البدن، يقول (٢):

... ثم تلك امرأة

خلصة راودتني

فأسلست غصناً فغصناً

تأرجحت في نورها

....

خاطبتني...

فأصغيتُ،

كان الحفيف الأغن

ذائباً في مسامات روحي

يرش الرضا

ثم يفتر عن لوثة

في البدن

ويأتي المقطع التالي مؤكداً ما ذهبنا
إليه حول المعنى الرمزي والصوفي
لتعامل الشاعر مع تلك المرأة، فبعد
لحظة الوصل التي تحققت، وبعد
النشوة التي حققها، وفي ذروة هذه
النشوة يشعر العارف بالتوحد مع
الذات الإلهية، مع الحقيقة المطلقة؛
فتجده يتساءل (٣):

هل تراني

تباركت

أم أنني...!!

فالسalam عليّ إذن

ولأن الشاعر ليس متأكداً من
حقيقة ما يحدث له، فهو لم يصل إلى
النهاية بعد، ولذا فهو لا يعرف إن كان
ما أصابه نوعاً من المباركة أو أنه نوعاً
من المس؟

وإذا كان المتصوفة يستخدمون
رموز العشق الإنساني للتعبير عن
العشق الإلهي؛ فالشاعر أيضاً يسير
على خطاهم، ومن ذلك القبله، يقول
الشاعر:

قبله... أنت فيها

هي الكاف والنون

لا شهوة الشعر تستطيع إفشاءها

لا الجنون

وواضح أن القبله التي يتحدث عنها
الشاعر ليست قبله عادية وإنما هي
قبله معبأة بما هو قدسي يأتيها من

التناس الظاهر مع النص القرآني
الذي يصف قدرة الله فأمره بين الكاف
والنون "إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول
له كن فيكون"، (يس: ٨٢)، ولذلك نجد
الشاعر يعود إلى أسلوبه السابق فيعبر
بالنفي مرة أخرى عن عدم قدرته على
الحديث عن تلك القبله القدسية، إذ
يتعذر الحديث عنها عبر الواقع، ويمعز
الخيال عن فعل ذلك فلا يجرؤ الشعر
على التعبير عنها، ولا حتى الجنون.
وإذا كان الشاعر لا يجرؤ على الحديث
عن تلك القبله وماهيتها فإنه يومئ إلى
طريقة قدومها (قبله غافلتني) ودائماً
نجد عنصر المباغته والمفاجأة؛ لأن
تلك الحقيقة لا يمكن التنبؤ بلحظة
انكشافها أو تجليها أو ظهورها؛ ولكنه
من المؤكد أنها لا تأتي إلا في لحظات
الوجد القوية التي تلم بالعارف، يقول
الشاعر (٤):

قبله..

غافلتني

على حين وجد

وألقت بأفياها

في لظاي الحنون

وتأتي نهاية القصيدة لتؤكد ما ذهبنا
إليه، فما حدث من العسير أن يتكرر
فالقبله/الحقيقة التي غافلت الشاعر
ربما لن تأتيه مرة ثانية لأن تجليها ليس
متيسراً في كل وقت ولا يمكنه التنبؤ
بموعد قدومها وما عليه إلا الانتظار،
يقول (٥):

ثم... لا.. ثم

قد كان ما لا يكون...!!

بقي أن نشير إلى عنوان هذه
القصيدة الذي لا يختلف عن سابقه
فقد عنون الشاعر نصه بـ "قصائد من
أجلها" والسؤال الذي يثيره العنوان على
من يعود ضمير "ها؟" ومن المعروف أن
الضمير من المفترض أن يعود على اسم
ظاهر قبله، ولكننا هنا لا نجد اسماً
يعود عليه الضمير وكأن الشاعر لا
يقدر أن يحدد صاحب الضمير، أو لا
يمكنه البوح باسمه مما جعل العنوان
غائماً ولا يختلف عن العنوان السابق

من حيث التعميم والتعميم، لذلك نرجح أن يعود الضمير على العنوان السابق "امرأة" وبالتالي تصبح تلك الـ "ها" من أجل المرأة/الحقيقة التي يبحث عنها الشاعر.

ونبقى مع تجليات الأثني، مع تجليات المرأة/الحقيقة عبر نص جديد جاء تحت عنوان: "جنية". وفي هذا النص يعبر الشاعر عن شوقه إلى المرأة/الحقيقة فكل ما يفعله هو من أجلها (لسحرها الممتد)، ويبدو أن احتجابها عنه قد طال مما جعله يعاني من تبايرج الوجد وشوقه إلى لحظة وصل، إلى (قبلة مديدة)، الأمر الذي يقض مضجعه فيجفوه النوم ويظل ساهراً يرقب ظهورها فجأة من أي مكان وفي أية لحظة، يقول الشاعر (٥):

لسحرها الممتد...

....

بي قبلة مديدة

من راهب مسحور

يقض مضجع المرأة

والغابات

والينبوع

والتنور

يقض مضجع القصيدة

بقلبه المكسور

وخطوة

شريدة

ويبدو واضحاً من المقطع السابق أن تأثير تلك المرأة/الحقيقة يشبه السحر، فمن لمح طيفها سيفندو مسحوراً بها لا محالة يشعر بالانكسار تجاهها، وبالتالي تشرد بحثاً عنها، وبالهيام من أجل الوصول إليها، فيصبح تابعاً لها يجري خلفها، هائماً على وجهه مرصوداً لها، وسيظل يشعر بالانكسار والتشرد إلى أن تأتية وتحرره بوصالها في لحظة وجد.

وإذا كان المعنوي والروحي يحتاج إلى مجلى له؛ وإذا كانت الحقيقة تحتاج

مع نص «أيقونة» ترجع للشاعر حيرته أمام تلك المرأة متسائلاً من جديد «جسد، أم كلمات، أم صلوات؟»

إلى ما هو حسي لتجلى عبره وتتبدى من خلاله فمن الطبيعي أن تتحول تلك المرأة/الحقيقة، المرأة/الرمز، المرأة/الجنية، المرأة/الملاك،... إلخ إلى "أيقونة" ولا يخفى على أحد ما يحيل إليه رمز الأيقونة من معنى ديني.

ومع نص "أيقونة" ترجع للشاعر حيرته أمام تلك المرأة، ويعود إلى التساؤل من جديد (جسد أم كلمات... أم صلوات؟)، وإذا كان الجسد يحيل إلى ما هو حسي؛ فإن الكلمات تحيل إلى ما هو معنوي وروحي ومقدس، فالمسيح عليه السلام كلمة الله، قال تعالى: "إنما المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه"، (النساء: ١٧١). وتأتي صيغة الفعل (تتنزل) لتؤكد هذا المعنى، فالتنزل يكون من أعلى إلى أسفل، من السماء إلى الأرض، من ما هو سماوي إلهي إلى ما هو أرضي بشري، يقول تعالى: "إن الذين قالوا ربنا الله ثم استقاموا تتنزل عليهم الملائكة..."، (فصلت: ٢٠)، وينظر: (الطلاق: ١٢). ويبدو واضحاً أن التنزل مرتبط بالملائكة الذين يقومون بتنفيذ أوامر الله سبحانه وتعالى وتبليغ الوحي؛ فإن تلك المرأة/الكلمات تغدو أشبه بالوحي الذي تقوم الملائكة بتبليغه للشاعر الذي (يسقط مغشياً) عليه من عظمة ما جاءه من الوحي، والتناص هنا يظهر بوضوح مع ما حدث للنبي الكريم صلى الله عليه وسلم عندما نزل عليه جبريل عليه السلام في غار حراء، يقول الشاعر:

جسد... أم كلمات

تتنزل من ملكوت الشهوة

أم... صلوات؟

أم أن الشاعر يسقط مغشياً

تخطفه الجنيات

يتلغن في آناء الحسن

كان

قد فتحت أبواب الريح

على الشبهات

لقد امتزج الواقعي بالخيالي، والإنساني بالإلهي، والعادي بالمقدس، ولم يعد الشاعر قادراً على تحديد أي شيء، وأمام هذه الحيرة وهذا التخطيط يجد الشاعر نفسه مغشياً عليه بهيم في عوالم أخرى بعد سقوطه، ويمعز عن تحديد ما حدث له، وفي أي عوالم يسبح ويهيم، فلا يعرف هل كانت (تخطفه الجنيات)، أو أنه يسبح في (يتلغن في آناء الحسن)؟ ويأتي الفعل (يتلغن) ليؤكد تخطيط الشاعر وحيرته، أما التناص مع القرآن الكريم فيظهر في استخدام الشاعر لكلمة (آناء) وإذا كانت هذه الكلمة قد جاءت مضافة إلى كلمة (الليل) في جميع الآيات القرآنية التي وردت فيها، معبرة عن الزمان لتدل على ساعات الليل؛ فإن الشاعر في إضافته لها لكلمة (الحسن) قد جعل من ذلك الحسن الذي من المفترض أن يكون الحديث عنه ممكناً إلى شيء زمني يحس فقط ولا يمكن وصفه أو تحديده، فحسن المرأة/الحقيقة الذي لمحه بشكل خاطف لا يمكن الحديث عنه؛ وكل ما يعيه الشاعر هو أنه سقط مغشياً عليه، وانتقل إلى عوالم أخرى لا يدرك كنهها، ولذلك نجده يقول: (كأن قد فتحت أبواب الريح على الشبهات).

وإذا كان الشاعر في بداية النص قد وقف حائراً أمام تحديد ماهية ذلك الجسد الذي افتتح القصيدة بالحديث عنه؛ فإنه يعود إليه مرة أخرى في المقطع الأخير مشيراً إلى بدء تعرفه عليه، يقول (٦):

جسد يتفتح

يدنو

يتدلّى

عنباً في قدح

قدحاً... كالقبلاّت

والشاعر من شرك قام

كان

قد

مات

ويبدو من المقطع السابق أن تحديد ماهية الجسد وبدء التعرف عليه جاء ليؤكد ما ذهبنا إليه من الأبعاد الرمزية والصوفية لهذا الجسد الذي يتقاطع مع جبريل عليه السلام عبر التناص الظاهر مع النص القرآني الذي يصف جبريل عليه السلام: "وهو بالأفق الأعلى" ثم دنا فتدلّى فكان قاب قوسين أو أدنى" (النجم: ٧-٨-٩). إذ قرب جبريل من النبي صلى الله عليه وسلم، وهبط من علو إلى أسفل. وهذا ما حدث مع الشاعر فقد دنا منه ذلك الجسد/الحقيقة وهبط عليه من علو، واقترب منه لدرجة مكنته من النظر إليه. ولا بد من الإشارة إلى أن النص القرآني قد استخدم صيغة الفعل الماضي (دنا، تدلى، فكان)، وهذا أمر منسجم مع إخبار النص القرآني عن أمر مكتمل الحدوث تم في الماضي وانتهى الأمر. بينما نجد الشاعر يستخدم صيغة الفعل المضارع (يتفتح، يدنو، يتدلّى)، ليدل على لحظة الحدوث فحسب؛ لأنه لا يعرف ما الذي سيحدث بعدها وكيف سينتهي الأمر. ولذلك نجد الشاعر/العارف يتوقف عند هذه اللحظة الراهنة، وعند هذه النقطة التي يرى فيها لمحة من ذلك الجسد الذي يُسكر الناظر إليه كما العنب الذي يصير خمراً يسكر الناس به. وإذا كانت الخمرة هي التي تُسكر الناس العاديين؛ فإن خمرة العارف هي النظر إلى هذا الجسد الذي يشبه القبلة التي تسكر الروح، ولذلك نجد الشاعر يُبعث في آخر النص بعد أن سقط مغشياً عليه، وبعد أن خيل له أنه قد مات (والشاعر من شرك قام)، يبعث مرة أخرى بعد أن

جميع العناوين للنصوص التي تتحدث عن الأنثى جاءت بصيغة النكرة بدءاً من «امرأة» ومروراً بـ «جنية»، ومكافأة، وأيقونة»

ذاق لذة الكشف.

أما عندما تجافيه المرأة/الحقيقة وتصد عنه مبتعدة نائية، يقع الشاعر أسير التخيّل في وجده وآلامه وأحزانه بعد أن عرف لذتها، ولذلك ينتابه شعور بالغضب من ابتعادها عنه، ويحاول استجداها لتعود إليه مرة أخرى. وإذا كان يدعي في بداية نصه الذي جاء تحت عنوان "مكافأة" بتكره لحسنها وروعته، ولمنحها له لذة النظر إليها (ناكر للقصائد تنثال من حسنها) حتى يبدو بمظهر الـ (ناكر للجميل)؛ فإنه في نهاية المطاف يمضي ليله هائماً بها مناجياً لها حتى يتحول صوته إلى صراخ يشق سكون الليل عليها تأتية لتتقد روحه من تباريحها، على طريقة بعض المتصوفة الذين يمضون الليل في مناجاة الذات الإلهية فيما يدعى بـ (الحضرة)، وهم يلهجون بذكرها بأصوات تبدأ منخفضة ثم تتصاعد وتعلو تدريجياً حتى تصل في بعض الأحيان إلى الصراخ على لسان أحد الذاكرين الذي يفيض وجداً، يقول الشاعر:

ناكر..

للقصائد تنثال من حسنها

خصلة

خصلة

....

ناكر... للجميل

هكذا..

يقطف الظل من حسنها

ثم يرمي

على روحها

بالصراخ الطويل

أخيراً نود التذكير بأن جميع عناوين النصوص التي تتحدث عن الأنثى جاءت بصيغة النكرة، بدءاً من "امرأة"، ومروراً بـ "جنية"، و"مكافأة"، و"أيقونة"، وانتهاء بـ "قصائد من أجلها"، وقد بينا سابقاً دلالة النكرة وما تشير إليه مما يجعلنا نستريح إلى القراءة التأويلية الصوفية التي قدمناها لتلك النصوص، والتي فسرت لنا رغبة الشاعر في التعميم والتعظيم وعدم قدرته على التوضيح، والعديد من الجوانب الغامضة التي ما كان لنا أن نستوعبها بشكل دقيق وعميق لولا تلك القراءة. وإذا كان الشاعر يرسم بالكلمات؛ فإن محاولة رسم تجليات تلك الأنثى/الرمز/الحقيقة التي جسدها الشاعر في قصائده بالألوان أمر يكاد يكون مستحيلاً، فأعظم الرسامين في العالم لا يمكنهم تحويل تلك القصائد إلى لوحة فنية تجسد تلك الأنثى، فهي تحس فقط ويتعذر رؤيتها، ولا سيما أن جميع النصوص قد خلت من الوصف المادي الحسي التقليدي والمباشر الذي يتغنى بمفاتن المرأة وتفاصيل جسدها.

يبدو من خلال ما سبق التمازج بين المادي والروحي، مع طغيان للجانب الروحي على المادي بشكل واضح. ولا يظهر هذا الأمر فقط في قصائد الأنثى؛ وإنما يمتد إلى جميع قصائد المجموعة الشعرية، بما فيها من موضوعات مختلفة تتوزع بين الذاتي والموضوعي، بين الخاص والعام، بين الاجتماعي والقومي والسياسي، مما يشير إلى تحول مهم في رؤيا الشاعر، فهذه المجموعة تبدو مختلفة عن المجموعات السابقة التي صدرت قبلها، وربما يرجع السبب إلى التحولات الكبرى التي حدثت وتحدثت على كافة الأصعدة والمستويات، والتي انعكست على أسلوب الشاعر وروحه. فعندما يلقي الواقع المأساوي بظلاله السوداء على كل شيء، وعندما تسود المادة وينسحق الإنسان، وتغيب المعايير

والقيم، فلا بد من أن تتنصر الروح لنفسها، لتقوم بنوع من التوازن محاولة أن تنقذ الشاعر من هذا الضلال.

ثانياً- قراءة واقعية:

إن قراءة النصوص السابقة من منظور صوفي تأويلي لا يغلقها على هذه القراءة فحسب، فهي تبدو من نوع النصوص المفتوحة التي من الممكن أن تحيل إلى أكثر من معنى، وتحتل أكثر من قراءة، ومن أكثر من زاوية، وأكثر من طريقة، ولعل القراءة ستختلف من قارئ إلى آخر، وربما تختلف لدى القارئ نفسه عندما يعيد قراءتها مرة بعد أخرى. ففي كل مرة سيكتشف أشياء لم ينتبه إليها في القراءة السابقة؛ ولذلك سنشير إلى بعض القراءات التي من الممكن أن تقدم لها فيما سيأتي.

إن قراءة النصوص السابقة التي تتعلق بالأنثى وتجلياتها من منظور واقعي ليست مستحيلة؛ وإن كنا نميل إلى القراءة الأولى التي قدمناها لها، أي من منظور صوفي تأويلي. ومن هنا فإن المرأة/الحقيقة/الرمز ستغدو في هذه القراءة امرأة حقيقية يهيم بها الشاعر. ويمكن التوصل إلى نتيجة واحدة من خلال قراءة جميع النصوص السابقة، بدءاً من "مكافأة" وانتهاء بـ "أيقونة"، وهي أن الوصل بين الشاعر ومحبوبته غير متحقق، فبقدر ما هي قريبة منه بقدر ما هي نائية عنه. إنها صعبة المنال، ولا يمكن الوصول إليها، أو الإمساك بها، وربما يتعذر اللقاء بينهما لأسباب تبدو غامضة في تلك النصوص. إنها تنزلق مبتعدة عنه. هذه المرأة (لو كانت.. لو كنت.. لكننا...)، وواضح أن هناك حواجز وعوائق تحول دون اللقاء دل عليها استخدام الشاعر لـ (لو) على الرغم من تبادلها للعشق. ولعل تلك الحواجز تكون زمانية أو مكانية أو مذهبية أو أيديولوجية، أو نفسية، أو... إلخ، فكل شيء جائز طالما أن العائق مجهول، وكل الاحتمالات قائمة.

ويبدو هذا واضحاً أيضاً في نص 'قصائد من أجلها' الذي يؤكد المعنى

السابق يقول الشاعر (٧):

قبلة... أنت فيها

هي الكاف والنون

لا شهوة الشعر تستطيع إفشاءها

لا الجنون

قبلة..

غافلثني

على حين وجد

والقت بأفياثها

في لظاي الحنون

ثم.. لا.. ثم

قد كان ما لا يكون... (١)

والواقع لو أن القبلة التي يتحدث عنها الشاعر متحققة على صعيد الواقع لما وصل إلى تلك النتيجة في نهاية المقطع (قد كان ما لا يكون)؛ لأن تحققها يعني إمكانية تكرارها، أما استحالة تكرارها فتعني أنها لم تكن قبلة حقيقية واقعية، وإنما هي قبلة حلمية غافلت الشاعر على حين وجد، فربما يكون الشاعر قد حقق رغبته التي عجز عن تحقيقها في الواقع على صعيد الحلم، ومن المعروف أن الإنسان يلجأ إلى الحلم ليحقق عبره كل ما عجز عن تحقيقه في الواقع. والذي يثبت صحة ما ذهبنا إليه أن الشاعر يعود في نص "جنية" ليعبر عن شوقه إلى قبلة مديدة (بي قبلة مديدة... من راهب مسحور... يقض مضجع القصيدة بقلبه المكسور... وخطوة شريفة).

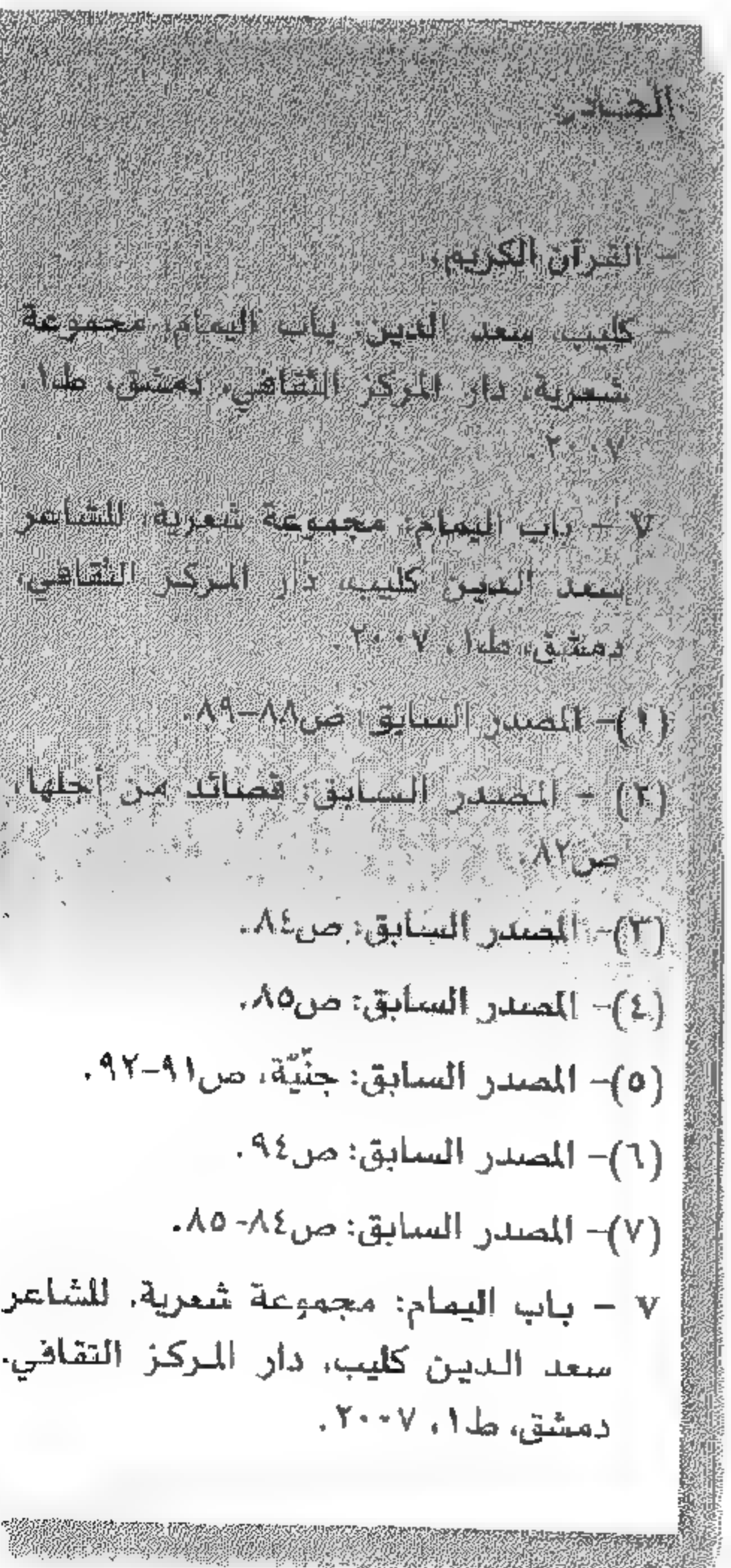
إن الحالة السابقة تجعل الشاعر هائماً شريداً يتخبط في عشقه ولا يعرف كيف سينتهي من تلك الحالة العشقية التي يحياها. ولعل المفارقة تكمن في شدة قرب تلك المرأة منه، واستحالتها عليه في الوقت نفسه (جسد يتفتح.. يدنو.. يتدلى...)، لكنه في اللحظة التي يُخيل للشاعر أنه امتلكها فيها تنزلق من بين يديه، وتأى عنه بعيداً... بعيداً تنزلق كالسمكة، وتختفي كالجنية... يغيب الجسد وتبقى الكلمات، ينأى ظلها وتبقى رائحتها

التي تشبه رائحة الصلوات؛ ولذلك نجده يقطف الظل من حسناتها ثم يرمي على روحها بالصراخ الطويل... (١)

ثالثاً، قراءة أسطورية:

بقي أن نشير إلى أن النصوص السابقة والتي تتعلق بالأنثى من الممكن أن تقرأ من منظور أسطوري. فتللك المرأة تبدو متبدلة ومتحولة، فحيناً تتبدى على شكل ظلية، وحيناً آخر على شكل عصفورة، وحيناً ثالثة على شكل سمكة، ومرة تغدو إنسية، وأخرى تصبح جنية، ومرة ثالثة تغدو ملاكاً... إلخ. إن قدرتها على التبدل والتحول تجعلها كائنات أسطورية لديه قدرات خارقة لا يمتلكها البشر العاديون. كما أنها تحيل إلى بعض الحكايا الشعبية التي تبدو أقرب إلى ما هو خرافي في أحداثها ومجرياتها، ولا سيما تلك الحكايا التي تدور حول عشق جني لامرأة إنسية، أو عشق جنية لرجل إنسي، وكيف أنها كانت تأتيه ليلاً وتختفي في الصباح. ولعل الشاعر هنا قد تلبسته جنية ودخل معها في علاقة عشقية!

* أكاديمية من سوريا





تري أن "الخيال هو السبيل الأهم إلى الإبداع"

الفنانة فاطمة بور حاتمي؛

من لا يستطيع تحقيق ذاته لن يتمكن من مخاطبة الآخر

حاورها: غازي انسليم *

فاطمة بور حاتمي، فنانة، إيرانية أردنية، تعمل بصمت وخارجة على المؤلف، وخروجها يأتي من كونها تخصصت في فن المنمنمات من ناحية، ومن ناحية أخرى لا تبحث عن الشهرة كالآخرين.. لأنها مؤمنة بأن الموهبة الحقيقية هي تلك التي تولد بعيداً عن صخب الأضواء والبهرجة الإعلامية.

وتكشف لوحاتها، بألوانها، وخطوطها، منهجها في تشكيل التكوينات الزخرفية، التي تستند إلى عناصر الزخرفة الإسلامية، والشعبية، والأسطورة المستمدة من التراث، والمستندة إلى روعة الطبيعة وسحرها، مع إعادة تطويع صياغتها وتكويناتها بما يتناسب مع معطيات التوجه الفني المعاصر.. أي أنها جمعت بين الأصالة والمعاصرة، وخيالها وشخصيتها المتفردة.

مجلة "عمان" التقتها، في هذا الحوار:

إبداعك كفنانة، كيف كانت بداياته؟ وكيف تطورت موهبتك؟

بدأت موهبة الرسم لدي منذ سنوات الدراسة في المرحلة الإعدادية، إذ كنت أقدم منذ طفولتي مع عائلتي في أمريكا، وقد كان لدراسة الفن في تلك السنوات دور كبير في



بور حاتمي

الكبير محمد باقر آقاميري، الذي يعد أهم أساتذة المينياتور في إيران اليوم، والذي بدوره شجعني لدخول معهد مير للرسم الإيراني، وفي المعهد تتلمذت على يديه مدة تزيد على خمس سنوات بقليل إلى أن حصلت على إجازة ممارسة تدريس الفن الإسلامي في إيران والخارج.

. من خلال دراستك للزخرفة، هل لاحظت بأن هناك فرقاً بين أسلوب المرأة في الرسم وأسلوب الرجل في هذا المجال؟

. لا أعتقد أنه يمكن القول أن هنالك فرقاً في الأسلوب بين المرأة والرجل عموماً، ففي هذا الجانب يُفضل النظر في كل حالة إبداعية على حدة، إضافة إلى أن مضمون اللوحة وموضوعها أحياناً يقتضي العمل بشكل مختلف، لكن لا أحد ينكر أن للمرأة لمسة خاصة في ترتيب الأشياء وتزيينها وهي عادة أكثر نزوعاً إلى الرومانسية.

. هل هذه اللمسة (الرومانسية) لها علاقة بإدخال الزخرفة وتوظيفها في تحريك ما ترسمين من كائنات حية على مسطح لوحاتك؟

. نعم، لأن الفن الإسلامي أهمل البعد الثالث.. واستغاض عن ذلك بالحركة اللونية والبصرية في



منحي الثقة بنفسي وتشجيعي على المشاركة في المسابقات والمناسبات المختلفة.

بعد إتمام الثانوية عدت إلى إيران وعرضت أعمالي على الفنان الأستاذ مسعود هنركار الذي تربطني به صلة قرابة وهو أحد أعمدة فن المنمنمات . المينياتور . في إيران، وكان للأستاذ مسعود الفضل في تعريفني بأصول الفن الإسلامي وقد شجعني منذ البداية على احتراف الفنون الإسلامية بعد أن لاحظت اهتمامي بالتفاصيل الدقيقة في لوحاتي وبروز روح الشرق فيها.

بعد ذلك سُنحت الفرصة لي بالتعرف على الأستاذ

الروح، نلاحظ في لوحاتك زهو
للألوان وكأنك في حالة عشق،
ونلاحظ أيضاً بأن هناك تطلعا نحو
الأعلى وكأنك تبتهلين، هل تصفين
لنا هذه الحالة؟

. العشق والحلم والابتهاال والسعي
للتوحد مع المطلق هي ثيمة الشرق،
وتلك الثيمة تتجاوز الفروق بين
الثقافات والأديان الشرقية، لقد
نشأت في مجتمع غربي لكنني كنت
أحس دائماً بالظما في جانب ما من
شخصيتي.

فأنا عندما أعبر لونيًا عن مشاعري
وأفكاري أحاول دائماً أن أبعد عن
ذهني تلك الدلالات المصطلحة للون
تفسيًا وجماليًا.

. لماذا؟

. لأنني لا أعتقد بجذواها، وأسعى
إلى إيصال إحساسي باللون حتى وإن
خالف المصطلح المألوف، لأنني أعتقد
أنه جزء من لغة الروح التي لا تخضع
لضوابط خارجية.

. على ذكر الإحساس باللون ولغة

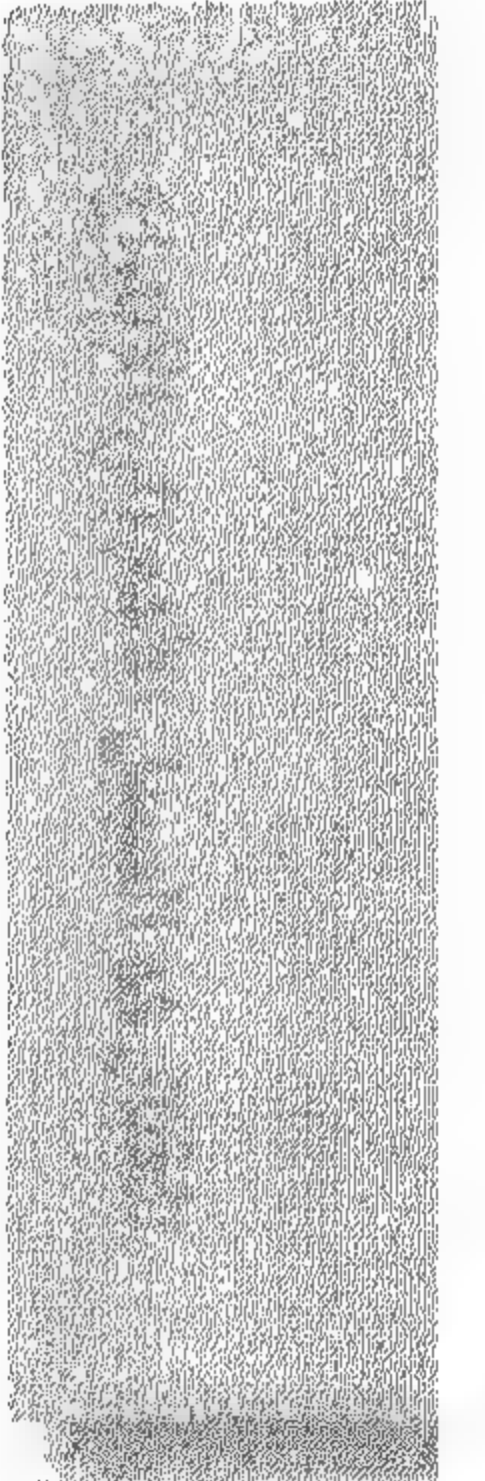


السطح، ولا شك أن الزخارف
والتفاصيل الدقيقة للأشياء، تدفع
الناظر إلى التجول البصري المعمق
في مساحات اللوحة المختلفة،
مما يضفي على الكائنات حيوية
وحركة، ويعطي للفنان والمتلقي
مساحة أكبر من الحرية في الخيال
والتأمل، لقد سعت في لوحاتي
جاهدة للكشف عن ذلك الجانب
الذي لا نبصره عادة في الأشياء
والكائنات بأعيننا، وأردت أن أقدم
دعوة للتأمل في الجمال المعنوي
للكون.

. لكن هذه الدعوة . التأمل
بالجمال . مرتبطة بمدى قدرتك
على التعبير عن الفكرة نفسيًا
وجماليًا من خلال اللون؟

. بالتأكيد، فاللون كالموسيقى، لغة
تخاطب أرواحنا وتداعب أحاسيسنا
ومشاعرنا، فمثلاً يعتقد المسلمون
أن الإنسان جاء إلى هذه الأرض
بعد أن أمضى زمناً ينعم بالجنة
حيث الجمال المطلق، ويرى علماء
الجمال، أن ما نعبر به بلغة الجمال
من موسيقى، ولون، ومشاهد
بصرية، إنما هو سعي مرهف
لمحاكاة ذلك الجمال المطلق، الذي
لا زالت أرواحنا تستذكر بعض عبقه
وأريجته.. إنه سعيًا للوصول لذلك
الكمال المنشود، الذي فقدناه منذ
تركنا الفردوس، لذلك فالبشر لا
يحتاجون إلى ترجمان للموسيقى،
واللون، لأنهما يخاطبان أرواحهم
التي تنتمي إلى ماهية واحدة.

أما من حيث التعبير اللوني



. مما لا شك فيه أنك عشت في مجتمع غربي . أمريكا . بعيداً عن أرض النبوات ومهد الرسالات، وسحر الشرق الفني بتراته.. وهذا جعلك دائماً تحسّن بالظما، السؤال، كيف عالجت ذلك الجانب الشخصي عندما عدت إلى وطنك؟

. بعد عودتي إلى أرض الوطن، أقبلت على مطالعة التراث الفارسي خاصة والشرقي عامة بنهم، فسحرتني تلك الروح الصوفية المفعمة بالعشق والحلم في تراثنا، إنها ذلك السر الذي يربط

الشرق كله بخيط خفي ويوحد بين تأملات بوذا وتعاليم زرداشت ورسالة الإسلام السمحة مع جميع الرسالات السماوية، بالتالي لم يكن مصادفة أن تكون هذه البلدان هي مهد الرسالات وأرض النبوات التي بثت النور إلى العالم أجمع ١٩٩٥

. بعد عودتك من أمريكا إلى إيران وإطلاعك على التراث الفارسي والإسلامي، هل نستطيع القول بأنك حققت ذاتك من خلال اتكائك على التراث؟

. حقيقة أنا لا أبحث عن التراث خارج الذات، لذلك أنظر إلى نفسي على أنني كائن إنساني يبلغ من العمر ما يزيد على خمسة آلاف عام، فمن لا يستطيع أن يحقق ذاته لن يتمكن من مخاطبة الآخر، فتراثنا على ما يشوبه من نقص وتحريف، هو خلاصة تجارب الآباء والأجداد، لذلك لا يمكننا أبداً التقدم دونه، ولا يمكننا كذلك التوقف عنده.

. لنعود إلى الرسم، حيث نلاحظ أنك ترسمين من الخيال والذاكرة

إلى حد ما، السؤال، ما مدى المسافة بين الواقع الواقعي، والواقع الفني هنا في لوحاتك؟

. أعتقد أن العين بقدراتها المحدودة لا تستطيع أن تبصر الكون والأشياء كما هي، فهناك جوانب في المشاهد البصرية تبقى غائبة ونا اعتبرها من أكثر الجوانب أهمية، لذلك أسمى لإبرازها حتى لو أدى ذلك للابتعاد عن الواقع، فأنت إذا وقفت أمام جبل ربما تشعر بالرغبة بالتحدي والصعود، وأنا لا أعتقد أن هذا الشعور تابع من داخلنا فقط فللجبل دور فيه، فهو الذي يقدم لك الدعوة للصعود، ويلقنك درساً في الثبات والتواضع والعظمة، كيف أستطيع أن أجعل اللوحة تبوح بما يريد الجبل قوله؟! بالنسبة لي هذا هو التحدي، حتى لو بدأ لك هذا الجبل بعيداً عما هو مألوف.

. هل المشاهد البصرية الغائبة التي تسعين لإبرازها.. تتمثل بمالم الأسطورة والفلسفة، وكل ما يقفز بك أبعد من الواقع، السؤال: إلى أي مدى نجحت في التعبير والتجسيد لروح



ضمن هذا السياق، الغرب
يتهم العرب والمسلمين
بالجنوح الزائد نحو الخيال،
حتى درجة الغرق فيه، ما
رايك بذلك؟

على العكس تماماً،
أعتقد أن ما يعيننا اليوم
هو الخيال فهو السبيل
الأهم إلى الإبداع، أرجو أن
نلاحظ أن الغرب هو الذي
ينفق الملايين من أجل صناعة
الأفلام الخيالية عامة وتلك
التي تستحضر الأساطير
والحكايات الشرقية خاصة،
لقد أنفقت (هوليوود) على
صناعة تلك الأفلام أكثر
مما تنفقه الدول العربية
والإسلامية مجتمعة على
إحياء تراثها، ثم إن أكثر كتّاب
الغرب جماهيرية وشهرة هم
أولئك الذين استحضروا روح
الشرق وأساطيره في آثارهم،
فاللوم يتربح مبدعون مثل
" باولو كوثيلو " و " وماركيز " على
مبيعات الكتب في العالم، ومعظم
كتبهم تزخر بروح الشرق، وتزج إلى
الخيال والأسطورة.

أخيراً، نلاحظ بأن لك حضوراً
مهماً في المشهد التشكيلي الأردني،
وهذا واضح من خلال مشاركاتك في
المعارض سواء المحلية أو الخارجية...
وهنا لا أود أن أسألك عن حضور
الفنانة في المشهد التشكيلي الأردني،
إنما أود أن أسألك عن حضور الفنانة
في المشهد التشكيلي الإيراني؟

هناك حضور مميز للمرأة في
المشهد التشكيلي الإيراني، وهذا ما
نتمناه للمرأة الفنانة في الأردن، وهنا
لا مجال للمقارنة، فمثلاً الطالبات
اللواتي يدرسن الفن التشكيلي في
الجامعات الإيرانية يفوق عددهن
بشكل ملحوظ عدد الطلاب الذكور،
كما أنه لدينا في اتحاد الرسم الإيراني
أكثر من ٣٠٠ من الإناث، بينما عدد
الأعضاء الذكور يتجاوز المائتين بقليل،
هذا عدا عن اتحاد الخط الإيراني
 واتحاد الفن التشكيلي المعاصر،
وهناك عدد كبير من الفنانات غير
الأعضاء في الاتحادات الرسمية.

* ناقد وتشكيلي أردني



لكن كيف تتمثل الأسطورة
ضمن الرغبة في تمثيل الحداثة أو
المعاصرة؟

السؤال يوحى بوجود تعارض بين
تمثيل الأسطورة والرغبة في مواكبة
الحداثة والمعاصرة، وهذا ما لا تؤيده
حتى التجارب الإبداعية المغالية في
الحداثة في الغرب، ألا تتفق معي
أن هذا التحول الصارخ نحو التجريد
والانتزاع والتعبير اللوني المجرد الذي
نشده في الغرب والعالم أجمع يمكن
اعتباره دليلاً على عجز الفنان المعاصر
عن تفسير الواقع المعقد الذي يحياه
في زمن تشابكت فيه الخيوط والرؤى،
وتعبيراً عن رفض الفنان الاعتراف
بهذا العجز؟ ألا يشبه ذلك حال
الإنسان البدائي الذي أعجزه تفسير
الظواهر الكونية والاجتماعية، فنزع
إلى الخيال والأسطورة، ليُسكن تلك
الرغبة المتحفزة للمعرفة في داخله،
ويواجه واقعه المؤلم بتخيل واقع آخر
تتحقق فيه أحلامه وآماله؟

وأعتقد أن الإنسان هو الإنسان في
ماهيته وكيونته الأساسية مهما يبلغ
من درجات المعرفة والعلم، وبالعكس
فكلما زادت معرفته زادت حياته
تعقيداً واشتد ميله نحو الأسطورة
وحاجته إليها.

الأسطورة في لوحاتك؟

إن الفكرة والأسطورة
قادرة حسب اعتقادي على
التعبير عن ذاتها لكن كل
ما يلزم هو ومضة ضوء
بسيطة أو إشارة إليها، ثم
أتركها لتخاطب المتلقي
بنفسها، فإن كان من هواة
الفن فلن يتردد في قبول
الدعوة والدخول إلى عوالمها
وإن لم يكن كذلك فسيكفيه
الاستمتاع باللمسة الجمالية
التي لا تحتاج إلى ترجمان.
هل الأسطورة بالنسبة
لك هي الحكاية التي ترويها
الأسطورة نفسها؟

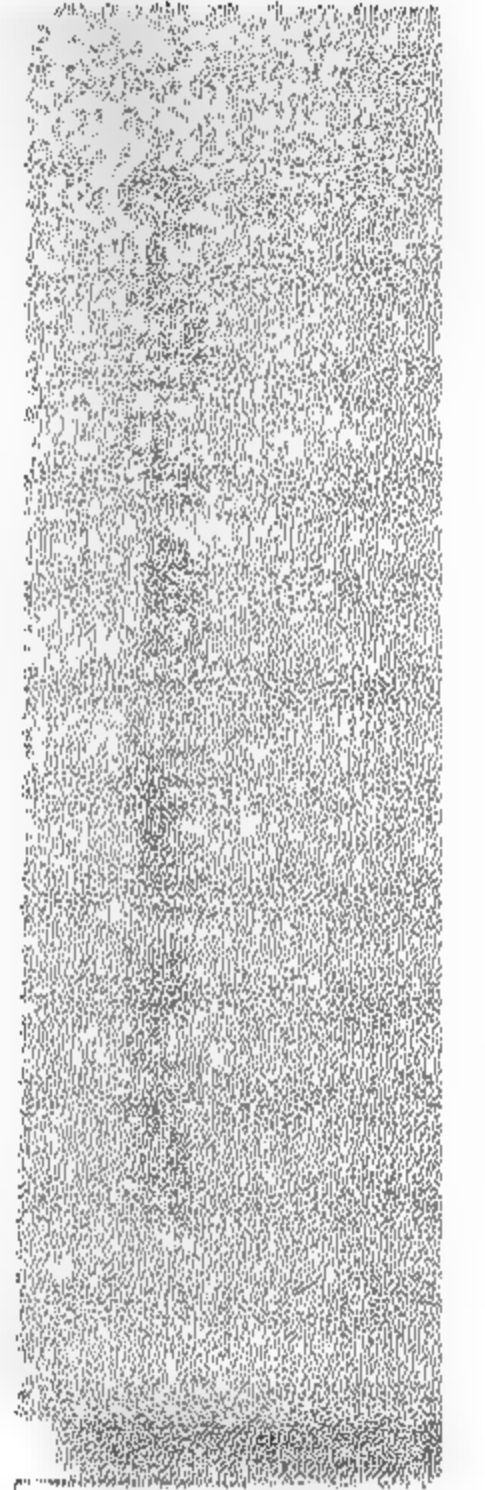
مما لا شك فيه أن
الأسطورة تعبير صارم عن
الرغبة الأزلية عند الإنسان
في المعرفة والكشف عن كنه
الأشياء وتفسير الظواهر
التي عجز عن إدراك
طبيعتها، لكن لها سحراً لا

يتلفئ حتى بعد الاكتشاف، لقد حظ
الإنسان على القمر واكتشف أنه ليس
أكثر من كومة من الصخور والتربة،
فهل أوقف ذلك نشوة تأمله، وما رافق
هذا التأمل من أساطير وحكايات
وتخيلات؟

إذاً تتمثل الأسطورة بالنسبة
لك المعنى أو الحكمة التي تقدمها
الأسطورة من خلال القصة التي
ترويها؟

بالتأكيد أن الأسطورة تحمل في
طياتها حكماً ومعاني سامية.. لكن
الحكاية بحد ذاتها تجربة ساحرة،
قادرة على مساعدتنا على اكتشاف
أسرار خفيفة في النفس البشرية
والعقل الجمعي، ورغم ذلك فأول ما
يعينني هو القيمة الجمالية للوحة ثم
يأتي البعد المعنوي والفلسفي تالياً.

أنت تسعين إلى الأسطورة عن
طريق اللون والخط والتكوين، وليس
عن طريق الكلمة أو الأدب؟ ما رأيك؟
في تقديري أنها عملية تكاملية،
وأنا أستطيع أن أعبر باللون والتكوين
عن جوانب في الأسطورة لا تستطيع
الكلمة إيصالها والعكس صحيح أيضاً،
فاللحن يتأثر بالأدب ويؤثر به مما يغذي
التجربة الإبداعية عموماً.



تاريخ لم يكتبه المؤرخون

د. محمد ميهنا *

اليوم جدل في أوساط الأكاديميات العالمية حول أقسام التاريخ بين ما هو تاريخي وما هو غير تاريخي. وبين ضرورة الارتقاء في التاريخ إلى مستوى المسألة التاريخية. في حين ناقش أساتذة اردنيون يوم ١٠ / ٢٤ في ندوة متخصصة الحاجة لأقسام

سيرة

التاريخ.

هنا الفارق. التاريخ عالميا ينتقل من مرحلة ما بعد الماركسية إلى ما بعد الحداثة. ونحن نقف بعد الحاجات والضرورات. وهنا علينا أن ندرك لماذا فشلنا؟ لكن ذلك لا يعمم فئمة اهتمامات جديدة عربية في ضرورة اخراج التاريخ من مجرد الاحتكام إلى الماضي السحيق.

لقد ارتبط في ذهن الناس أن المكتوب هو التاريخ فقط. رغم أنه غالباً مرور ومبالغ فيه. ولكن ثمة حقيقة في الوعي العربي خللت في تقديس المكتوب. وهذا التقديس زاد مع تكرر ظاهرة الدولة الوطنية. وتنبأ عن ذلك جهاز كتابي لتفديم الخدمات التاريخية التي تربط بين الحاكم والمحكومين. وأسفر عن ذلك كم هائل من "كتاب تاريخ الدولة" الذين وجهوا المواطن العربي إلى تقديس تاريخ السلطة أو الدولة عبر ما عرف بـ "الوثائق الرسمية". وبالتالي استقرت الوثيقة كناقل للتاريخ. بالرغم من أن ثمة شعوباً اعتمد المؤرخون على غير الوثيقة في التاريخ لحياتها. مثل إلياذة هوميروس أو الإفادة من الشعر الجاهلي في التاريخ لحياة العرب قبل الإسلام.

المسلمة السائدة أن "أمة بلا ذاكرة هي أمة بلا تاريخ" ونحن نقرأ التاريخ المدون في الوثائق معنى هذا أننا نحيد التاريخ الآخر وهو التاريخ الشفوي. وبرغم أن للأخير أهميته في العالم إلا أنه في حقل الإنسانيات العربية ما زال غير مستقر. وقد بدأ الاهتمام بالتاريخ الشفوي من خلال جهود علمية بولية أدركت أهميته في رصد تحولات الاجتماع الإنساني. وكان فرنان برديول في كتابه "هوية فرنسا الناس والأشياء" مدركاً لهذا البعد في إعادة إنتاج الهوية الجمعية. وجاء اهتمام المجلس الدولي للأرشيف به من خلال قسم التاريخ الشفوي ليؤكد هذا الاتجاه. وقد بدأ الاهتمام بهذا التاريخ منذ النصف الثاني من القرن العشرين حيث ركز التاريخ الشفوي دراسة الماضي من حيث البحث في الخصوصيات والمجتمعات التي لا تعرف الكتابة. أو من خلال البحث عن تاريخ لأولئك "المحجوبين" عن التاريخ.

وإذا كان المؤرخون العرب حاولوا ابتداء من عهد الطبري والسخاوي إحاطة مهنة المؤرخ بنوع من الوقار والترفع عن ذكر الصغائر فإن الجهد في كتابة التاريخ الشفوي لا يقل صعوبة عن أي نوع آخر لأنها تستدعي تحديداً للمصطلحات التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ غير مكتوب يعتمد أساساً على مصادر شفوية دون الالتزام بسند. وأول تلك المصطلحات "التاريخ الشفوي" والتقاليد أو الرواية الشفوية.

قوام الكتابة في التاريخ الشفوي هو فعل الاستعادة. فهو العمل الأساسي للتاريخ الشفوي الذي تنوعه الأغاني والسير الشعبية والشعر والملاحم والأمثال... الخ. تلك هي مصادر التاريخ الشفوي. والتي واجهت التهميش في الدوائر الأكاديمية بسبب هالة القداسة للوثائق. يستهدف التاريخ الشفوي حياة الناس البسطاء ومسائير الناس. هو تاريخ القاع. وليس تاريخ الصفوة. والذاكرة الشفوية هي "التاريخ البكر". هي الأم الفريدة أو الجمعية.

يقع كتاب الدكتور فيحاء عبد الهادي أدوار المرأة الفلسطينية بجزأيه في صلب هذا التقديم. فهو يؤرخ للمرأة الفلسطينية في حقبتين مهمتين خلال عقدي الثلاثينات والأربعينات ويصدر هذا التاريخ الهام عن المرأة الفلسطينية بات مكنياً وضع القواصل المحددة بين أنشطة المرأة والرجل سياسياً عبر الذاكرة. باختصار شديد. هذا العمل تاريخ لم يكتبه المؤرخون.

تلقت المؤلفة وفريق البحث الذي ساعدها في إنجاز عملها الشاق إلى التاريخ الشفوي للمرأة الفلسطينية. وأدوارها المتعددة في المشاركة السياسية. إذ يتضمن بداية تحديد إطار نظري وتوضيح لآليات عمل المرأة. كما يشمل رسداً وتحديداً للمشاركة السياسية للمرأة الفلسطينية في مرحلة ما قبل ١٩٣٦م.

ويهدف الكتاب بجزأيه إلى الإجابة على سؤال مشاركة المرأة في السياسة عبر أدوارها السياسية والاجتماعية والتمريضية والطبية والتعاونية والعسكرية. ثم يأتي البحث عن أثر انتكاس ثورة عام ١٩٣٩م على المرأة الفلسطينية. ويليها قراءة حضور المرأة في الذاكرة الشعبية. ويتزامن ذلك مع رصد دقيق للتغيرات الاجتماعية التي صاحبت نضال المرأة السياسي من خلال إبراز تغير العادات والتقاليد ويتلو ذلك الحديث عن المقابلات.

يتابع الكتاب في الجزء الثاني دور المرأة الفلسطينية في حقبة ١٩٣٩-١٩٤٧م في قطاعات التربية والثقافة التمريرية والمظاهرات والصدامات التي نشبت بعد قرار التقسيم وهنا ملاحظة هامة تقدمها الرواية الشفوية في رصد هذه الصدامات.

تنقسم الروايات حسب المقابلات التي يقدمها الكتاب إلى أنواع فهي إما تأثيرية بلاغية فيها كلام بلاغي إنشائي افتراضي. أو رواية وإجابة منبثقة من واقع المشاركة مثل حالة "سعاد توفيق" و"بيتي مجح". وهناك رواية مبنية على فهم الصدام والمشاركة مثل حالة "حلوة جقمان". وهناك الخيالية الذاتية التي تميل إلى حشد الغرائبي والعجائبي في سبيل تضخيم الصورة مثل حالة "ميمنة القسام".

اعتمدت المقابلات منهجاً علمياً موحداً. يقدم الشخصية بنظام البطاقة. محددا تاريخ الولادة. وإذا كانت الشخصية توفيت بعد المقابلة يُشار لها كما هو مثال عصام الحسيني. وتوضح البطاقة التعريفية مكان التسجيل. وتاريخ التسجيل. وعنوان الرواية.

- كاتب وباحث اردني

mohannad974@yahoo.com

فيلم "القلوب المحترقة" لأحمد

عاصفة الألم التي تهب من الطفولة!!



لا يمكن للمتلقي وهو يفرغ لتوه من قراءة
عمل إبداعي شامخ أو من مشاهدة فيلم
عالي المستوى إلا أن يتفاعل إيجابيا مع
القيمة الرفيعة لذلك العمل، ولعل الانتشاء
الكبير الذي رافق مشاهدي لفيلم (القلوب
المحترقة) للمخرج المغربي أحمد المعنوني.
الفائز بالجائزة الكبرى في مهرجان
طنجة السينمائي، أن يكون الدافع
الأقوى للإقدام على هذه القراءة العاشقة.

فهو فيلم يحتفي بالمكان
(مدينة فاس) بنفس إيقاع
الاحتفاء الذي يخص به قصة
الفيلم وشخصها، جاعلا من
الجزئي الصغير عنصرا بانيا
للكل الكبير، ومن قصة الفيلم
المرئية خيطا يشد باقي قصص
المدينة، وعلى حد تعبير المخرج
نفسه: "يشغل فيلم (القلوب
المحترقة) على بعدين: الأول
يتمثل في ملهة الحياة اليومية
التي تكون في الغالب روتينية
ومنسابة. أما البعد الثاني
فتتجسد في اختراق الحكاية
بكاملها على الرغم من كونه لا
يظهر بشكل صريح".

يعود أمين، المهندس الشاب
المقيم بباريس، إلى مدينة فاس
لزيارة خاله الذي يشرف على
الموت، هذا اللقاء سيمثل بالنسبة



دالمعنوني

تأمين الضريبة الأخيرة لحاسمة ذلك التحول الذي يكمل به مباشرة بعد وفاة والدته كان من الحتمي أن يتحول هذا اللغز على قرائس الموت إلى موضوعه بسبب الألم والانكسار التي عاينها أمين في طفولته جراء المعاملة الناسية على يد الحال، والذي فتح عنها انقطاع كل أشكال التواصل بينهما على مدى ازبد من عشر سنوات.

يعود أمين أدن متقللاً بأسئلة معقدة بأمه، بحناء جصعها إلى أجوبة شافية، ويجد نفسه مرغماً على الفوص من جديد في ذكريات طفولته الاليمة. وعلى الرغم من الزيارات المتكررة إلى المستشفى حيث يرقد خاله على أمل أن يلتقيه ويتمكن من التحدث إليه إلا أن أمه الذي يولد كل يوم لم يفعه في شيء، من إنه عمق من الأمه واجح ما كان متوارياً حلت مشاعره

الإنسانية الطبيعية لسنوات ضوينة. ويتحلل عرس. وهو حرفي في الصاعقة التفلدية. ناصحاً صديق طفولته أمين بعدم الحمر في الماضي وطلب المواجه لأن الأهم هو التفكير في المستقبل. ويموت خاله يجد أمين نفسه في حيرة أكبر ويعطّر إلى الحث في نواحله عن أجوبة على كل الأسئلة التي تؤرقه إن أول انقطاع بحرح به منطلق شريط (لعلوب المحترقة) كونه يؤثر كتابة تاريخ اندينة بموسمها، فأموسنى مملك تلك القدرة العجيبة على الحفاظ على الذاكرة وتثبيت السكريات وحلق نعر حكنى مور يرفع من درجة تعميق الحس الوجداني أكثر من اللغة داتها، خصوصاً إذا كان الأمر يتعلق بموسمى الجماعة ذات الطابع الروحي السقيم الذي يمزج بين الحب والبصوف. قبل للباويل بحس مرجعيت المتلقي وبروغاته الأسولوجية والاجتماعية والثقافة وهذا الأمر يطبق على مساحات الضوينة من بداية الصام إلى آخره، حيث تنوب الأعاريج والأبتهالات عن الحوار، أو



تعمل على دعمها وتكملها بما يضيف على المحتوى أبعاداً دلالية شديدة التكثيف والعمق بشكل يشبه كثيراً ما كان يجري في الملاحم الأسطورية التي تمنح الشعور مقود جر الحكاية إلى مطلقها ومفتهاها.

يكتب الفيلم سيرة المدينة من خلال أمكنتها العامة والحميمة، أي الأمكنة العامة المفتوحة كالساحات والأزقة ومعامل الصناعة التقليدية والقرويين والمستشفى والمقبرة. وهي فضاءات تستدعيها تفاصيل حكاية "أمين" بطل الفيلم سواء في زمن طفولته أو بعد عودته من فرنسا إثر مرض خاله، ذلك المرض الذي أودى بحياته. أما الأمكنة الحميمة، فتتمثل في البيت والحمام والزوايا Coins وورشة الحدادة والمسجد (الكتاب) والقبر. وتعمل قصة الفيلم على

إحكام العلاقة بين الفضاءات المفتوحة والفضاءات المغلقة، في سياق ترابط الأحداث أو تناقرها، وفق الحالة النفسية للبطل في المرحلتين معاً: مرحلة الطفولة المعذبة، ومرحلة ما بعد العودة من فرنسا التي تبدو أكثر تعذيباً له. بل إنها تمثل المركز الزمني الذي ركز عليه المخرج واستغله فنياً لاسترجاع كل فترات التصدع والألم التي عاشها الطفل "أمين" بعد وفاة والدته. وقد جسّد هذا الدور الفنان الشاب هشام بهلول الذي يختزن موهبة هائلة في التشخيص والأداء. حيث يهيمن فيها شبح الملاحقة والمطاردة واتهامه بابن الحرام الذي لا يعرف له نسباً.. فإذا كان أطفال الحي ينتهزون كل فرصة لطاردته والركض وراءه ورميه بالحجارة والعبارة النابية: "ابن الحرام ابن الحرام" فإن خاله الذي تكفل به، لا يجد غضاضة في التنكيل به ورميه بنفس العبارة، بل أكثر من ذلك كان يريد ضمان اشتغاله في ورشة الحدادة بالوقوف عائلاً أمام تفوقه الدراسي.

هذا هو الجو النفسي المشحون الذي عاناه بطل قصة الفيلم، فحضر في شخصيته أعصاباً لا حدود لها، عرف المخرج أحمد المعنوني كيف يجسدها عبر تقنياته الفيلمية والرموز العميقة والدالة التي تكشف عن حذقه وعبقريته في المعالجة السينمائية لموضوعات نفسية شديدة التعقيد. ولعل استثماره لكوّنات ورشة الحدادة أن يكون إحدى العلامات الأكثر دلالة، فهناك النار المتأججة التي تحول صلابة الحديد إلى مادة رطبة يسهل

على الخال تشكيلها، حيث يعتمد المخرج اللقطة الحميمة التي تفصح عن ثلاث أوجه دالة:

- وجه الخال الغاضب والمتطايّر شرراً وهو يأمر الطفل بمواصلة النفخ بالكبير.
- وجه الطفل الشاحب والحامل لكل ملامح الخوف والرعب من اللاقط الحديدي الطويل الذي قد يتحول إلى آلة للعقاب في يد الخال الغاضب.

- وجه النار المحمر العاكس لمشاعر الحقد الكامن في صدر الخال من جهة ولشاعر الاحتقان والكراهية للخال في صدر الطفل "أمين".

لذلك لن يعجب المتلقي وهو يرى المشهد الذي يقرر فيه الشاب "أمين" التبرع بورشة الحدادة للحمام المتجول الذي جسّد دوره الفنان محمد السقاط، والاحتفاظ فقط باللقاط الحديدي الذي يرمز إلى القوة المستبدة والباطشة بطفولته. ولا شك أن في هذا السلوك إحياء بالرغبة في إتلاف أسباب الخراب الطفولي.

إن تصفية الحساب مع الماضي المؤلم بالنسبة للبطل تمتد قبل هذا المشهد، إلى مشهد المقبرة حين يتم استغلال اللقطة البانورامية لقبور كثيرة متلقعة ببياض هادئ رامز إلى طهارة الموتى ونقايتهم، ولعل الهدوء الذي يرافق إيقاع تحريك الكاميرا بين شواهد القبور وتوقفها الملحوظ عند ضريح الولي الذي يعلوها، إمعاناً في البحث عن لحظة الصفاء والطمأنينة وتجليد للوحدة الروحية بعيداً عن غابة الأحياء المتوحشة. حتى لكان الأمر يتعلق

بالتمهيد لموت الخال القاسي، ذلك الحدث الذي يتيح للبطل ممارسة تصفية الحساب عن طريق حركة المحو الذي تقوم بها يده بشكل هستيري فوق سطح القبر يختزل تاريخاً من الألم والحرمان. ويستغل المخرج المساحة الصوتية المتاحة لهذا المشهد المعلن في عنفه ليملاها بابتهالات صوفية شديدة الشجن معلنة السيادة المطلقة له وحده (لا إله إلا الله).

ثمة خاصية أساسية يتميز بها شريط "القلوب المحترقة" لأحمد المعنوني، وتتمثل في انفتاح القصة المركزية على تفاصيل حيوية أخرى، تعمل على إمدادها بمؤثرات دافعة ومساندة تجسدها قيم الصداقة والحب والوفاء من جهة، وضخ نسخ الحياة الروتينية تتبدى فيها مدينة فاس ضاحجة بمخزونها العمراني وفنونها وتراثها من جهة أخرى. فهناك شخصية عزيز التي يجسدها الفنان محمد مروازي باحترافية تنبئ بمقدرة هائلة على الأداء، بعضها يرجع إلى الموهبة، وبعضها الآخر يرجع إلى حسن إدارة الممثلين التي يستحق عنها المعنوني كل التأييد، وهي سمة تنطبق على باقي الممثلين في الفيلم: عز العرب الكفاط، أحمد الطيب العليج، أمل الشنة، نادية علمي رفيق بويكر، محمد الدرهم، خلود، محمد السقاط، محمد المريني وفاطمة مستعد وحسن بوعنان... إلخ حيث يلعب عزيز دور التليين والتنفيس عن صديقه محاولاً صرفه عن النيش في ذاكرته وماضيه، بل تغدو هذه الشخصية دالة على التوازن والتسلح بالفض والحب

جانب الخال المحتضر، بل كانت من أجل تصفية الحساب مع جروح الماضي وعذاباته المحفورة في القلب والذاكرة. كما يمكن الإشارة إلى علاقة الحب التي ربطها أمين مع الشابة التي لعبت دورها الممثلة أمل الستة.

كل ذلك ساهم في استعادة الشعور بالطمأنينة، وهي ذات الطمأنينة التي تغمر معظم شخصيات الفيلم في المشهد الختامي الذي أراده المخرج أن يكون احتفالا جماعيا يندمج عبره الكل في رقصة "أحيدوس"، حيث تستعرض الكاميرا الوجوه الطافحة بالسعادة والأجساد المتهتزة على إيقاع وغناء أمازيغي ينتمي إلى بعض الأقاليم القريبة من مدينة فاس العريقة. تأسيسا على ما سبق يمكن اعتبار فيلم "القلوب المحترقة" للمخرج المغربي أحمد المعنوني تحفة سينمائية تنضاف إلى سجله السينمائي الرصين الذي يعول فيه على النبرة الجيدة لا على التراكم الثقافي، فأعماله تلقى دائما الحفاوة والتتويج في المهرجانات الدولية المعروفة، ويكفي أن نستشهد بفيلميه الروائيين الطويلين: "اليام - اليام" ١٩٧٨ و"الحال" ١٩٨٢ وما خلفاه من أصدااء وردود فعل إيجابية. ويأتي فيلمه الجديد (القلوب المحترقة) ٢٠٠٧، ليؤكد رصانة هذه التجربة السينمائية وخطواتها المحسوبة التي تنجح في جعل الفيلم عملا فنيا تتكامل فيه باقي الفنون، لينجلي الأمر في الأخير عن تركيبة كيميائية، تخاطب عين المتلقي وسمعه، فيما هي تتغلغل في أعماق وجدانه وروحه. ولعل ما يمكن استخلاصه من عناصر القوة في (القلوب المحترقة) ما يلي:

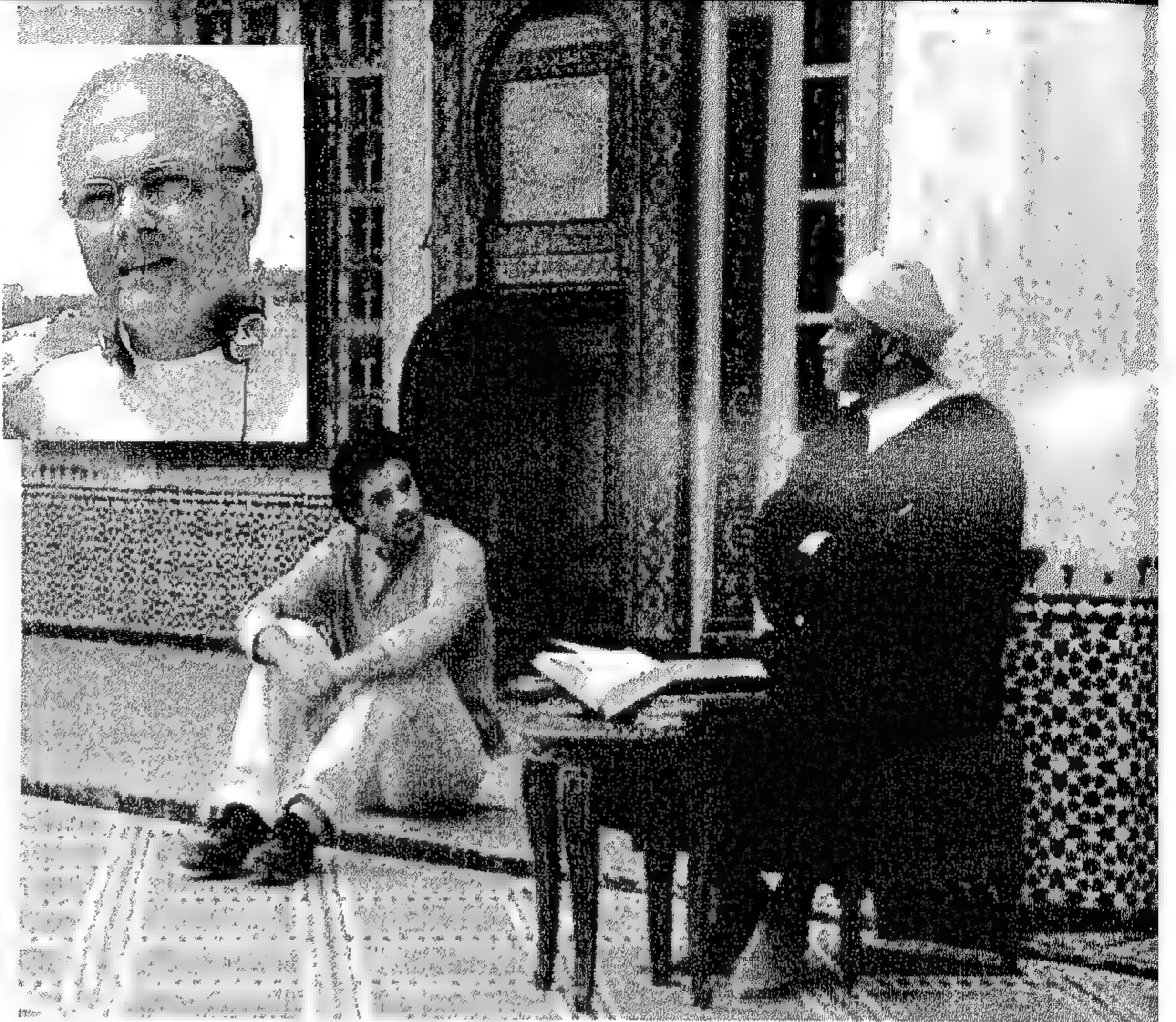
• فيلم نجح في نقل الموسيقى إلى موضع الحوار، ونقل الحوار إلى موضع الموسيقى، وأزال كل فجوة بين المكونين، خالقا، بذلك، لغة ثالثة تندمج فيها كل العلامات التواصلية.

• فيلم عرف كيف يستغل درجات الضوء والظلال ومستويات الألوان، كي تخرج مدينة فاس العتيقة صافية في عريها، وضاجة بدكته الأسوار المتأكلة والأبواب المجروحة، تاركاً للمتلقي أن يتوسل بفرشة الخيال لإضاءة وتلوين كل الثغرات الباقية.

• فيلم لا يحتمل فيه أي مشهد أي حذف، ولا يقبل أي دور فيه أي استبعاد، إذ تتبدى فيه الشخصيات عائلة واحدة، فما يبعده دم القرابة، تقربه أمشاج القوة المركزة في الرموز المتسامية.

وأخيرا، فهو الفيلم الذي استطاع أن يحررنا من آثار الكي المشوم على جسد الطفولة مستنجداً في ذلك بالشعر والتشكيل والموسيقى الصوفية، وبالرقص الذي يختبر ارتباك الحركة في مواجهة كابوس اللاتمام.

* شاعر وناقد من المغرب



يُستحضر للدلالة على الرغبة في إطفاء نيران المتهبة في وجدان البطل؛ ويظهر ذلك في المشاهد التي يعمد فيها إلى رش وجهه أو جسده كله كلما تأجج شعوره بالألم. والماء يمثل الوجه المقابل للنار في ورشة الحدادة التي يمتلكها خاله. حيث يلجأ إليها المخرج كلما تعلق الأمر بنقل أحاسيس البطل إلى إطار الصورة السينمائية، كأداة تعبيرية فيلمية ملائمة. وهي بذلك تشكل رمزا لا يكتفي بمجرد دلالاته الأيقونية، بل تكون له امتدادات مستمرة؛ فطوال مشاهد الفيلم، وخلال استرجاع حياة الخال في طفولة "أمين" نجد أن نيران الورشة لا تلتين إلا الحديد الذي يتحول تحت مطرقة الخال القاسي إلى شبايك بما لها من دلالات الحجب والمنع والإعاقة.

ثمة قيمة إنسانية رفيعة يخلص إليها الفيلم، تتمثل في النضال البطولي الذي خاضه الطفل للخروج من الوضعية الصعبة التي حاصره فيها خاله الراغب في استغلاله اقتصاديا عن طريق منعه من الدراسة رغم تفوقه فيها. وحاصره فيها المجتمع بتقاليده التي لا تجد بأساً في عقاب طفل أراده القدر أن يكون مجهول النسب. وهو تضال مسنود بما تتيجنه الحياة من فرص العثور على أصدقاء أوفياء، تشير - هنا - إلى مؤازرة صديقه عزيز له في مواجهة عاصفة الألم القادمة من الطفولة إلى الشباب، والتي من خلالها تؤول عودة الشاب أمين من باريس إلى فاس بأنها لم تكن لأجل الوقوف إلى

لمواجهة الحياة.

كما تحضر المرأة الفاسية مقبلة على حياة الفنج والدلال والاستمتاع في الدور والرياض الفسيحة المليئة بالنافورات والنارنج وسقسقات العصافير، في إشارة دالة على الحياة الأخرى المتحضرة التي لا تعكسها الأزقة الضيقة والمعتمة.

ويستحضر الشريط أيضا البعد الروحي والعلمي لمدينة فاس عبر صرحها العتيق جامع القرويين التي يجد فيها البطل المكثوم في طفولته كثيرا من عناصر الدسم والمؤازرة. ففي أبهائها يلتقي بأستاذه القديم الذي يحثه على العودة إلى فرنسا لاستكمال دراسته، ورغم قصر هذا المشهد، فقد تم تكثيفه في حركات وأقوال شخصية الأستاذ التي أداها الفنان القدير أحمد الطيب لعل بحنكته المعهودة، حيث يعكس المشهد طابع الانضغاط الذي ميز بعض شيوخ القرويين الذين لا يجدون ضيرا في النهل من علوم وثقافة الغرب، وفي أبهائها يلتقي بشخصية الفقيه الشاعر التي يجسدها الفنان محمد الدرهم، والذي ينجح في تنبيه البطل إلى علته ودوائها القريب منه، وفي هذا المشهد يتم التوسل بالشعر وقدرته على ملء فجوات الذات، من خلال البيت الذي يكرر الفقيه إنشاده :

دواؤك فيك وما تبصر

وداؤك منك وما تشعر

من جهة أخرى يستثمر المخرج بعض الرموز الكامنة في أدغال الذات وعوالمها الخفية، مثلما يحدث مع رمز الماء الذي

فيلم (الطريق إلى جهنم) للمخرج سام ميندس

DR
EL SULLIVAN

تعزية العالم عبر حيتي طفل

عاصفة الأثم التي تهب من

الطفولة !!

إبراهيم نصرالله *

(كثرت الروايات
حول مايكل
سوليفان.. البعض
كان يقول إنه
كان رجلاً صالحاً،
والبعض كان
يقول لا خير
فيه، لقد أمضيت
معه ستة أسابيع
شتاء عام ١٩٣٠..
وهذه قصتنا).

TOM HANKS
PAUL NEWMAN JUDE LAW

ROAD TO
PERDITION

FROM THE DIRECTOR OF *AMERICAN BEAUTY*

Cinema



PRAY FOR MICHAEL SULLIVAN

ROAD to PERDITION

TOM HANKESS

PAUL NEWTON

W



بسين مشهدين

يحتضنهما البحر، يفتح الفتى حكاية أبيه وأسرته، مستعيدا تجربته التي لا يمكن أن يكون لها اسم سوى (الطريق إلى جهنم - Road to Perdition).

في فيلم سام ميندس الثاني هذا، الذي يلعب بطولته القدير توم هانكس والكبير بول نيومان بمشاركة فذة من الممثل البريطاني جود لو، يقف مالم الشخصيات كلها على شفير الهلاك الروحي الأبدي منذ البداية، فعلى الرغم من ذلك العالم المثالي الذي نشاهده في ليلة تكريم غير عادية لأحد الأموات أقامها على تفقته المتنفذ الكبير ورجل الأعمال غير المشروعة (جون روني) ويؤدي الدور بول نيومان، (سكتشف فيما بعد أنه هو من أمر بقتله على خلفية اختلاس أموال منه) وإلى ذلك المشهد الجميل والأخاذ حين يلتقي جون روني العجوز بطفلي مايكل سوليفان - توم هانكس، اللذين يعتبرهما حفيديه، لأنه من ربي أباهما واتخذاه ابنا ثانياً. ينفرد جون روني بهما، يلعبون

النرد

بعيداً عن أعين

القادمين للمشاركة في

تكريم الميت، وسواء تمكنوا من

التغلب عليه، أو مهد لهم ذلك فإنه

في الحقيقة يبين حجم ارتباطه بهما

وشيئاً من شخصيته المركبة، الخليط

بين القرارات الصارمة، حد إصدار أوامر

بالقتل، واللهو السعيد مع (السيدتين

الصغيرين) كما يدعوهم، وهو إلى ذلك

مستوح من وفاة زوجته، وفقدانه الأمل

بابن يكون على مستوى حلمه كاب.

يراقب الابن الأكبر سوليفان (يلعب

الدور تايلور هويشيلين) ذوبان الثلج، الذي

وضع للحفاظ أطول مدة ممكنة على جثة

الميت، وهو يتجمع قطرات ماء في وعاء

صغير أسفل النعش، وفي ذلك إشارة ذكية

لأحداث كثيرة ستملأ الفيلم كاشفة ما

تحت هذا الطبقة السمكية من الجليد.

وليست مصادفة أن هذا الصبي بالذات هو

من سيرى ذلك.

لكن الفيلم الذي يصوره (كونراد هال)

بعناية غير عادية وفي أجواء ممطرة،

مع موسيقى توماس نيومان التي تلعب

دور بطولته بارز،

يذهب فيما بعد نحو

الطريق الرئيس الذي لا بد أن

تسلكه أحداثه، بعد خروجه من الطريق

الجانبى للمأتم، الذي تفتح فيه بذرة

الجحيم، بعد أن يلقي شقيق القتل كلمة

مفاجئة، يتهم فيها (جون روني) بأنه يلعب

دور السماء في الأرض، يعطي ويأخذ كما

يشاء.

وإذا ما عدنا لأسرة مايكل، فإننا نراها

تلك الأسرة التي تتمتع بغاية الانضباط،

والمشهد الذي يتكرر مرتين بصورتين

مختلفتين هو مشهد الإفطار، ويعكس

المشهد الأول بانضباطيته، بالتأكيد،

شخصية الأب أكثر مما يعكس شخصيات

الأسرة التي لا يعرف ابنها طبيعة العمل

الذي يمارسه والدهما.



لكن المخرج لا يقدم الصبي ناصعا، بل ومنذ المشهد الأول يصوره يسرق قطعة حلوى من محل تجاري؛ بمعنى أنه يصوره طفلا لا أكثر.

يبدو فيلم ميندس المخرج المسرحي اللامع أصلا، والذي دخل الحياة السينمائية بقوة مع أول أفلامه (الجمال الأمريكي) ليحتل مكانة أولى في صفوف المخرجين الكبار، وليحقق ما تمناه كثيرون على مدى سنوات وسنوات، يبدو فيلم ميندس هذا مشغولا بخبرة حالك ماهر للمشاهد، ودقة هائلة في ضبط إيقاع الزمن، واكتمال الأجواء التي تضمن البعد الأكثر صمقا لما يدور من أحداث أمام الكاميرا. وهو باختياره فصل شتاء غزير الأمطار، والتصوير الداكن الذي تغلب عليه المشاهد الليلية، وتلك الملابس بالوانها الغامقة التي سادت في تلك الفترة، حيث أحداث الفيلم تتوالى في مطلع ثلاثينات القرن الماضي وزمن الكساد وسمطة شيكاغو وعصابات آل كابوني والحراس الضخام والياقات المنتصبة تغطي الأعناق والأمطار الساقطة غزيرة بشكل عمودي باستمرار، كل ذلك يجعل من فيلمه مساحة بصرية صالحة للتأمل ويحيل الفيلم إلى نمط

يسأل بيتر الصغير أخاه: ماذا يعمل والدنا؟

- إنه يقوم بمهمات لصالح جون روني. وأحيانا حتى (الرئيس) يرسله في مهمات خاصة.. فهو بطل حرب.

في حين سيعكس المشهد الثاني تفتت هذا النظام على يد الصبي. الابن الأكبر، بعد أن يشهد بعينه طبيعة عمل والده، حين يختفي تحت المقعد الخلفي للسيارة ويشاهد والده يُشارك بعملية قتل ذلك المستخدم الذي تناول على جون روني.

اكتشاف الولد متلصصاً، يُغيّر أحداث الفيلم، وينقل هذه الأسرار التي كانت تختفي في الظلال إلى العلن دفعة واحدة.

حاجة الفتى للمعرفة، هي بداية طريق طويل، سيضطر رغم صغر سنه، (١٢) عاما، أن يخوض فيه ويعبر فصلا طويلا من الجحيم برفقة والده شاهدا على تساقط الجميع قتلى على هذا الطريق..

بقتل رجل الملهى وحارسه. في هذين المشهدين يتنقل المخرج بين المكانين في لقطات متتابعة، ويرينا الحدثين متوازيين في لحظة وقوعهما، وهو بذلك يرفع وتيرة الأحداث تصعيداً. المعادلة الصعبة الأخرى في الفيلم، تكمن في تعلق جون روني بابنه الحقيقي رغم مساوئه، وتعلقه بابنه الذي رياه مايكل، والذي يعتبره مثلاً، وبين خياره الذي لا بد منه لحماية حياة كونر وتردده في اتخاذ قرار تصفية مايكل. يهتف أكثر من مرة: كان الله في مونا. هكذا نجد الاثنين، جون روني وكذلك مايكل يلجآن إلى رجل مصابات في شيكاغو لإيجاد حل لعضلة لا يستطيعان حلها.. مايكل يعرض عليه أن يعمل لديه مدى العمر مقابل أن يسمح له بقتل قاتل أسرته، فيرد هذا بأن الأمر مستحيل، لأن هناك شيئاً أكبر من الجميع يسمى المصالح، وإذا ما فتحت هذا الباب فستدخله وحده. أما جون روني الذي نكتشف أنه في الغرفة المجاورة طوال الوقت، بل والذي يسمع ما يدور يرفض طلب ابنه بأن تتم تصفية مايكل فوراً وقبل خروجه من المبنى. وكحل وسط، يوافق جون روني على تصفية مايكل، على ألا يلحق أي مكروه بالفتى الصغير ابنه، الذي بات رفيق رحلته والشاهد الذي لا بد منه على عصر الدماء هذا. كل المشاعر في الفيلم متضاربة، باستثناء مشاعر الابن القاتل، والقاتل الآخر المأجور الذي يبدو أكثر دموية خلف ملامحه التي لا تشي بذلك، والذي

الصالة الكبرى أسير فتنه، في الوقت الذي يقف كونر الابن الحقيقي يراقب المشهد، وحين يصفق الجميع، نجده يواصل عقد يديه حول جسده، وابتسم ابتسامته تلك. هنا يسأل بيتر الصغير كونر: لماذا أراك تبسم دائماً؟ فيرد: لأن هذا يغير الهستيريا. يجز الفتى الصغير والده إلى طريق الهلاك، حين يكتشف طبيعة عمله، ويتخذ كونر ابن جون روني ذلك ذريعة لتصفية الأسرة بأكملها، لضمان إسكات الشاهد إلى الأبد. إن الرغبة في الانتقام بسبب الغيرة هي التي تدفعه إلى قتل الابن الأصغر (معتقداً أنه الشاهد) ووالدته في الحمام، لكنه حين يخرج سعيداً بالنتيجة؛ يكون الصبي الشاهد في الجوار شاهداً على جريمة أخرى: يرى وميض الرصاصتين القاتلتين عبر النافذة، ويرى القاتل فيما بعد يعدل ملابسه عند مدخل الباب ناشراً ابتسامته الباردة باطمئنان، فهو على يقين أيضاً من أن مايكل سوليفان نفسه سيكون قد قتل في تلك اللحظات، بعد أن حمّله رسالة إلى أحد أصحاب الملاهي الغارقين في الدّين المستحق لجون روني، وكتب فيها ما يذكرنا بالرسالة التي حملها الشاعر العربي طرفة بن العبد ذات يوم والتي تقول: إذا وصلك حامل كتابي هذا فاقطع رأسه. أما رسالة الشقيق القاتل فهي: أقتل مايكل وستعفى من كل ديونك. لكن مايكل المحترف الهادئ الذي يستطيع التصرف في مواقف حاسمة كهذه يحسم الموقف

آخر من الأفلام التي تستعير شكلاً ما، هو نمط أفلام العصابات هنا، لكنه ينتمي لفن إنساني عميق؛ ولعل هذا يستدعي فيلم مايكل مان الذي أخرجه قبل سنوات، ونعني فيلم (حرارة) الذي لعب دور البطولة فيه كل من آل باتشينو وروبرت دي نيرو في أجواء عصابات السطو في نهايات القرن العشرين.

تبدو العلاقة بين مايكل سوليفان وولديه في مشهدين مكثفين، وميندس يلعب ويستغل هذه الكثافة إلى أقصى حد، موازية لعلاقة جون روني بولده بالتبني مايكل، وولده الثاني الحقيقي كونر روني (يلعب الدور الممثل دانيال كاريج)، ولكن كونر هذا، والذي يظهر دائماً أقل مستوى من العبء الملقى عليه، سواء باستهتاره أو بأمراضه الصغيرة بدءاً بالغيرة من مايكل والخفة التي لا تليق به أو بمكانة أبيه وانتهاء بعدم مسؤوليته التي تجبر والده على توجيه الإهانة له أمام جمع كبير من رجال العصابات. وفي هذا يبدو الولدان رغم فارق السن الهائل بينهما أنهما يخطآن سيرة المستقبل لوالديهما، الأول بفضولية الصبي، والثاني ببروده ودمويته الرابضتين خلف ابتسامته، وكرمه لطفلي مايكل، الذي سيظهر فيما بعد أنه موجه لوالدهما في الحقيقة، والدهما الذي يحبه جون روني أكثر منه رغم كونه الابن الحقيقي.

في حفل تكريم الميت يجلس جون روني ومايكل سوليفان يعزفان مقطوعة موسيقية معا على بيانو واحد، والمشهد جميل وساحر، بحيث يقع كل من في





سيتابع مايكل ليقفله، القاتل الذي يعتاش من تصوير جثث القتلى وبيعها للصحف بمبالغ كبيرة، لأنه يصل أولاً، ولأنه يستطيع أن يدفع لرجال الشرطة ما يجعلهم يسمحون له بلعب دوره على مسرح الجريمة، وفي أول مشهد نتعرف إليه، نجده ينصب الكاميرا وينظر من خلالها، وقبل أن يلتقط الصورة بقليل يكتشف أن القتيل حي وأنه يتنفس وأن السكين المفروسة في صدره لم تحسم موته، فيتقدم بنفسه ليكمل مهمة القتل، كي لا يخسر الصورة.

لا شك أن هذا المشهد واحد من أهم وأكبر مشاهد الفيلم، وأكثرها دلالة، لأنه في الحقيقة يقدم لنا شخصية القاتل السادي الذي يزهق الأرواح بدم بارد وليس لكلمة الرحمة في قاموسه مكان.

من الأشياء التي لا بد من الإشارة إليها هنا، أن مايكل سوليفان، الذي يبدو قاتلاً يتمتع بهدوء غير عادي، وقدرة غير عادية على تصفية خصومه، ليس نمطاً من أنماط أبطال أفلام الحركة الذين لا يُقهرون، أمثال ويلس، ستالوني، شوارزينغر والأبطال الجدد الذين لا تكل السينما الأمريكية من ضيخمهم في عصر القوة الأمريكية المتسلطة هذا.

مايكل سوليفان، قاتل يعمل بحرفية الرجل الذي يعرف مهماته، وينفذها بصمت، لأنها أشبه ما تكون بأي وظيفة أخرى تساعد على مواصلة العيش، ولا يبدو عليه أنه فخور بما يقوم به أبداً، حد أن عائلته لا تعرف ما يقوم به، باستثناء امرأته ريمما. لقد برّد ميندس شخصية مايكل كثيراً، بحيث بدت ملائمة جداً لأن يؤديها ممثل مثل توم هانكس الذي لم يسبق أن رأيناه في أفلام من هذا النوع، باستثناء (إنقاذ الجندي ريان) تلك الشخصية المعذبة بالحرب وما تقترفه يداها.

هذا الهدوء المعمق، سمة بارزة أيضاً لشخصية بول نيومان في دور الرجل المسيطر ذي الشخصية الأخاذة لممثل كبير تجاوز السبعين، وهو يؤدي دوراً من أجمل وأعمق أدواره منذ زمن طويل. يقول ميندس في حوار معه: عندما ذهبت لمشاهدة الفيلم في نيويورك ورأيت اسمي بجانب اسم بول نيومان صرخت: يا إلهي بول نيومان يمثل في فيلمي! ويضيف: حين ظهر نيومان في أول أيام التصوير تجمّد كل العاملين في الموقع في أماكنهم.

ولعل وصف ميندس التنبيل لمثل

الحراس لأن عليه أن يقتلهم أولاً، ولا خيار له سوى ذلك، ولأنه لا يُكن حقداً شخصياً تجاه أي منهم، فإن صوت الرصاص لم يكن ضرورياً، لأنه ليس المعادل الموضوعي لحجم الحقد الذي أصبح يكنه للرجل الذي يحمي قاتل أسرته، ولذا فإن صوت الرصاص هو حد فاصل بين مرحلتين في الفيلم، مرحلة التفاوض عن دور جون روني في مذبحه القتل والحماية، ومرحلة تحميله المسؤولية، والوصول إلى القاتل بأي ثمن، ولم يكن هناك بد من أن يتخطى الستار الحديدي الذي يحتمي القاتل به.

لكن مايكل خلال ذلك كله لا يدخر وسعاً لدفع روني لتسليم ابنه القاتل له، فيشن حملة سطو بمساعدة الصبي الذي علمه قيادة السيارة على صجل، على بنوك كثيرة تحتفظ بأموال العصابة، وهو يدرك أن مالههم أعز عليهم من أبنائهم، ورغم أنه يثبت لروني أن ولده هو السارق الحقيقي لأمواله حين يدفع بالمستندات التي حصل عليها إليه، إلا أن الأب يفاجئ مايكل: أو تظنني لا أعرف هذا؟

لعل هذا المشهد هو البداية التي حوّلت مسار مشاعر مايكل تجاه الرجل الذي رياه، وبداية إدراكه أن الوصول إلى القاتل لا يمكن أن يتم إلا على جثة جون روني بالذات.

تتماهى صورة الابن القاتل كثيراً مع شخصية المصور القاتل، فهما من طينة واحدة، رغم أن مشهداً واحداً لا يجمعهما، إذ يبدو كل منهما صاحب شخصية ثلجية لا تستطيع التوقف إن لم تبلغ خط النهاية مهما حدث.

ف رغم أن مايكل استطاع بعد قتل جون روني أن يعقد صفقة تمكّنه من قتل القاتل المحتمي بـرجل العصابة في شيكاغو، ويمهد له الثاني الطريق بحيث يتمكن من الوصول إليه أثناء استحمامه في الجناح الذي يتخذ ملجأ في الفندق، فيقتله

عملاق، ليس بعيداً عن ذلك الحس الذي ينتاب المشاهد، سواء كان يعرف تاريخ بول نيومان الحافل كواحد من كبار الممثلين السينمائيين أو كان يشاهده للمرة الأولى، فهنا شخصية تدرك أنها وضعت قدمها على أول طريق الجحيم، وبالقدر الذي تنشد النجاة بالقدر الذي تسعى ليأخذ القدر حصته كاملة باستسلام غريب (الشيء الوحيد الذي لا أشك فيه أن أياً منا لن يرى الجنة) يقول لسوليفان في إحدى المرات. ولعل مشهد قيام مايكل بقتله تحت المطر الذي لم يكن كافياً لفصل ذنوبه، هو المشهد الثاني الكبير في الفيلم، المشهد الذي يشي بمخرج كبير خلف الكاميرا؛ ففي الوقت الذي يبدأ رجال نيومان بالتساقط واحداً إثر آخر في تلك الليلة، ولا يرى المشاهد سوى وميض رشاش مايكل، دون أن يسمع دوي رصاصاته، ويراهم يتساقطون بصمت مرعب في الليل على مرأى البشر الذين يطلون من الشوافذ يشاهدون بصمت أيضاً، نرى جون روني مستنداً بيده إلى حافة السيارة، ينظر في الاتجاه الآخر الذي يأتي منه الرصاص، دون أن يتحرك أبداً، ورغم أن رجلاً مثله لا يمكن إلا أن يكون ثمة مسدس على خاصرته أو تحت إبطه، إلا أنه يواصل وقوفه إلى النهاية. وعندما يتقدم مايكل، وروني يعرف أنه هو لا غيره، لا يفعل شيئاً سوى أن يستدير ليراه للمرة الأخيرة.

- يسرني أن تكون أنت. يقول لمايكل.

وفي اللقطات التالية تبرز عبقرية ميندس، إذ نرى وجه مايكل المعذب، ونسمع انفجار الرصاصات ونرى وميضها، بعد أن كنا لا نشاهد سوى الوميض أثناء قتله للرجال الآخرين.

ولكن ما الذي أراد ميندس أن يقوله هنا، حين حجب صوت الرصاص في بداية المشهد، وأطلقه مدوياً في نهايته، ربما كان يريد القول إن مايكل كان يقتل أولئك

حلم، لكن السؤال الذي لا بد منه: هل تحقق شيء من هذا الحلم؟ إن الجواب بالتأكيد هو: كلا. لكن صلادة الإجابة لا تحرم الفنان من أن يحلم حلمه مرتين وأكثر.

إن الفيلم حكاية أبوين أكثر منه أي شيء آخر، أبوين متقاطعين حد التوحد، وفي جملة الصبي الأخيرة، ما يؤكد هذا، حين يختصر الحكاية كلها بإعادته لما قاله في بداية الفيلم، ومضيفاً كلمات قليلة أخرى: مايكل سوليفان، البعض كان يقول إنه كان رجلاً صالحاً، والبعض كان يقول لا خير فيه، وحين يسألني أحد عن رأيي أقول: إنه أبي).

فيلم ميندس هذا، غير المكتظ بالشخصيات، كفيلمه الأول أيضاً، فيلم جميل وعميق، وإن كان ثمة ما يسجل له إضافة لهذا فهو أنه قدم لنا توم هانكس (وهو واحد من القلة الذين ينتظر المرء جديدهم) بصورة مغايرة، وقدم لنا بول نيومان في دور من أفضل أدواره، دور لا يُنسى، كما أنه نجح في تقديم صورة مغايرة للحقبة نفسها التي جالت فيها أفلام العصابات وصالت، ولم تقدم سوى القليل القليل من الدسم وهي تعيد خض الماء مرة تلو أخرى.

• شاعر وروائي أردني



كما لو أنه يعيد التذكير بأساسات انهيار (الجمال الأمريكي) ومنابعه، سواء بترائه الدموي، أو بثقافة الدم التي تمهد لما هو أقسى.

لكن ميندس، وقد أراد أن يدين العنف يحول الطفل، كاشف السر، إلى تقيض لما اكتشفه في النهاية، وهو إذ يعبر به الجحيم من خلال تجربة والده الدامية والحكاية المأساوية لأخيه وأمه، فإنما ليصل به عبر التجربة إلى هذه النتيجة، إذ ليس من المعقول أن يكون للمشهد الأخير في الفيلم معناه لو أن الطفل لم يحترق بنيران جهنم تلك، لذلك، كان من الطبيعي أن يرفض إطلاق النار على المصور، رغم أنه يعرف أنه سيطلق عليه النار كما أطلق على أبيه، مما يتيح في النهاية الفرصة للأب لحماية ابنه بإطلاق النار من الخلف على القاتل.

يعتذر الولد لأبيه الذي يحتضر: لم أكن قادراً على فعل ذلك.

ويرد الأب راضياً: كنت أعرف هذا.

في مشهد من مشاهد الفيلم الأخيرة يسأل الولد أباه: هل كنت تحب بيتر أكثر مني؟

فيرد الأب: لا، ولكن بيتر كان ولداً لطيفاً. ويصمت قليلاً، ثم يقول ولكنني كنت أراك تحاول أن تكون شبيهاً لي، ولذا كنت أحاول أن أدفعك بعيداً عني.

تشير هنا أيضاً إلى أن الأب والابن

حملوا الاسم نفسه (مايكل) وليست

هذه مصادفة في فيلم مخرج لا

يترك شيئاً للمصادفات (يمكر

الحديث عن أشياء كثيرة هنا في

هذا المجال)، لقد سعى ميندس

إلى تصوير ما كان عليه

الأباء، ولكنه أعطى الأبناء

أسماءهم الأولى، فهل هي

محاولة لأن ينبثق شيء مغاير

من الشيء ذاته، لا شك، إنها دعوة، أو

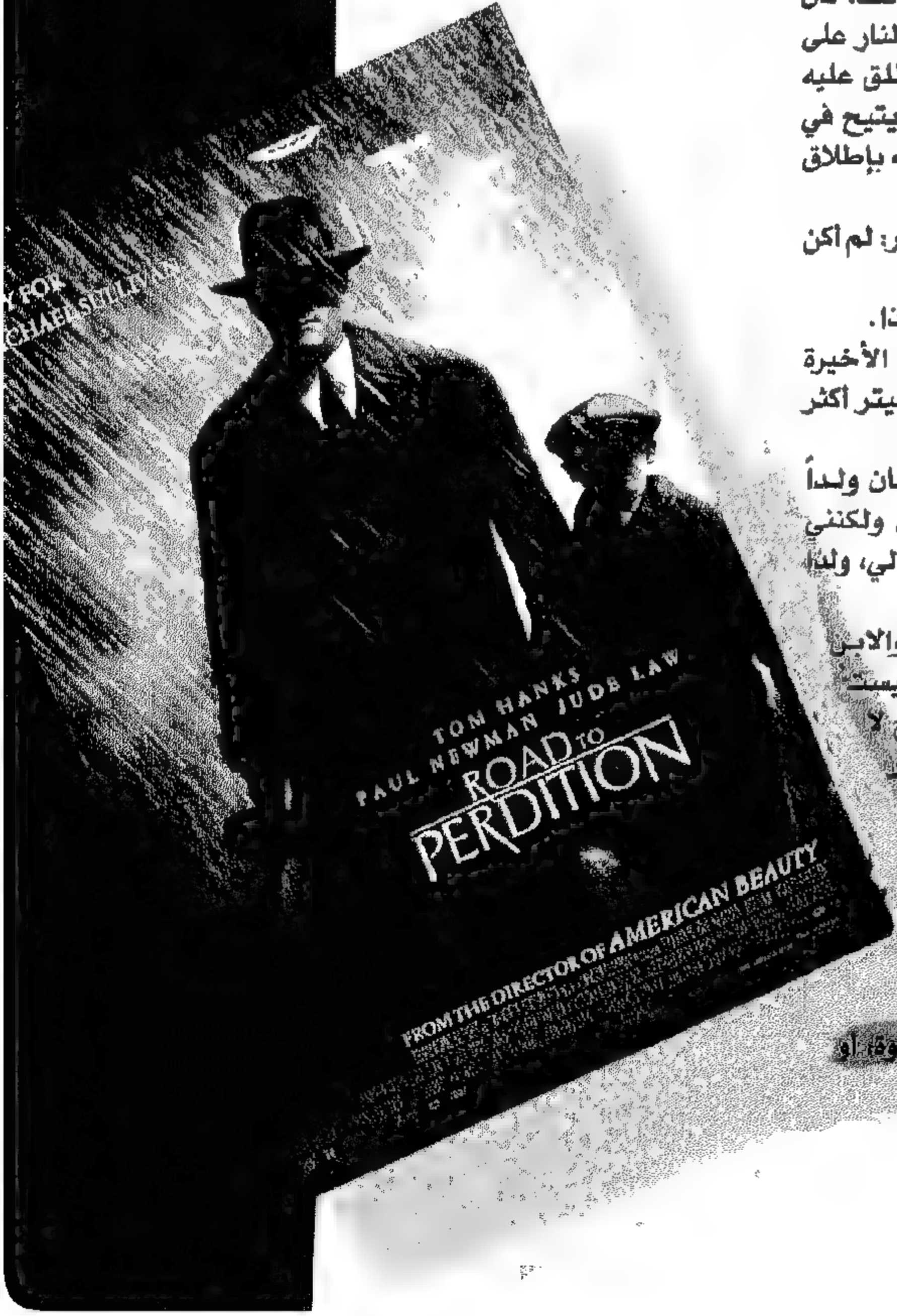
بهدوء ودون كلام في المكان الذي سيق للقاتل أن قتل أسرته فيه (الحمام) حين كانت الأم تحمم بيتر الصغير، رغم ذلك، نجد أن القاتل المصور قد أصبح حراً خارج اللعبة، وممتلكاً أسباب استمرارها، بعد أن نجح مايكل بإصابته في وجهه في واحدة من المرات التي حصلت فيها مواجهة بينهما، وتشوهت ملامحه بسبب هذه الإصابة، ولذا يتحول المصور إلى قاتل يطلب ثأره الخاص بمعزل عن أي صفقة سابقة.

وهنا تكتب المأساة آخر سطور فصل الجحيم هذا.

أب لا يريد لابنه أن يكون مثله فيعامله بجفاء (مايكل)، وأب يريد أن يكون ابنه مثله فيعامله بحب (جون روني)، وفي الحالتين لا يريد أي من الولدين أن يكون صورة لأبيه.

بصعوبة وتحت تهديد والده يوافق الفتى ابن الثانية عشرة أن يحمل مسدساً لحماية نفسه يضعه والده في يده، رغم أن هذا الولد الذي تربي على قصص الكاوبوي التي نشاهده يقرأها باستمرار، والتي تشده إليها (نراه في الليل يقرأ مستخدماً ضوء كشاف يدوي قصة يبدو أنه غير قادر على تركها، ونراه يحمل الكتاب معه في أيام الجحيم التالية، ونراه يكتشف المسافة بين ما في كتابه من صور رجال يطلقون الرصاص والواقع الذي رآه بأم عينه، ومشهد الفتى المتكرر مع كتابه من أبلغ المشاهد التي تشير أيضاً إلى ما ستؤول إليه تربية العنف هذه، هنا تاريخ العنف (الكاوبوي) الذي يبدو أن أمريكا لا تملك سواه وسيلة لتثقيف أطفالها حتى وإن كان يتحدث عن (شريف).

يعود ميندس هنا إلى فيلمه الجمال الأمريكي بصورة خاطفة ليكمل ما بدأه هناك، حين سرد السقوط المريع للعائلة الأمريكية في نهايات القرن العشرين بحدة جارحة. هنا يعود لفترة زمنية أبعد،



بنية التمثيل وفاعلية التخيل. ومؤلف هذا الكتاب الأستاذ الدكتور زياد الزعبي يعمل استاذاً للنقد الأدبي في جامعة اليرموك، وهو شخصية ثقافية وأكاديمية أردنية معروفة، وقد صدر له غير كتاب في النقد ونظرياته، ومن كتبه: «عشيات وادي اليابس: تحقيق ودراسة»، و«نص على نص»، و«رسالتان من التراث النقدي».. وغيرها.

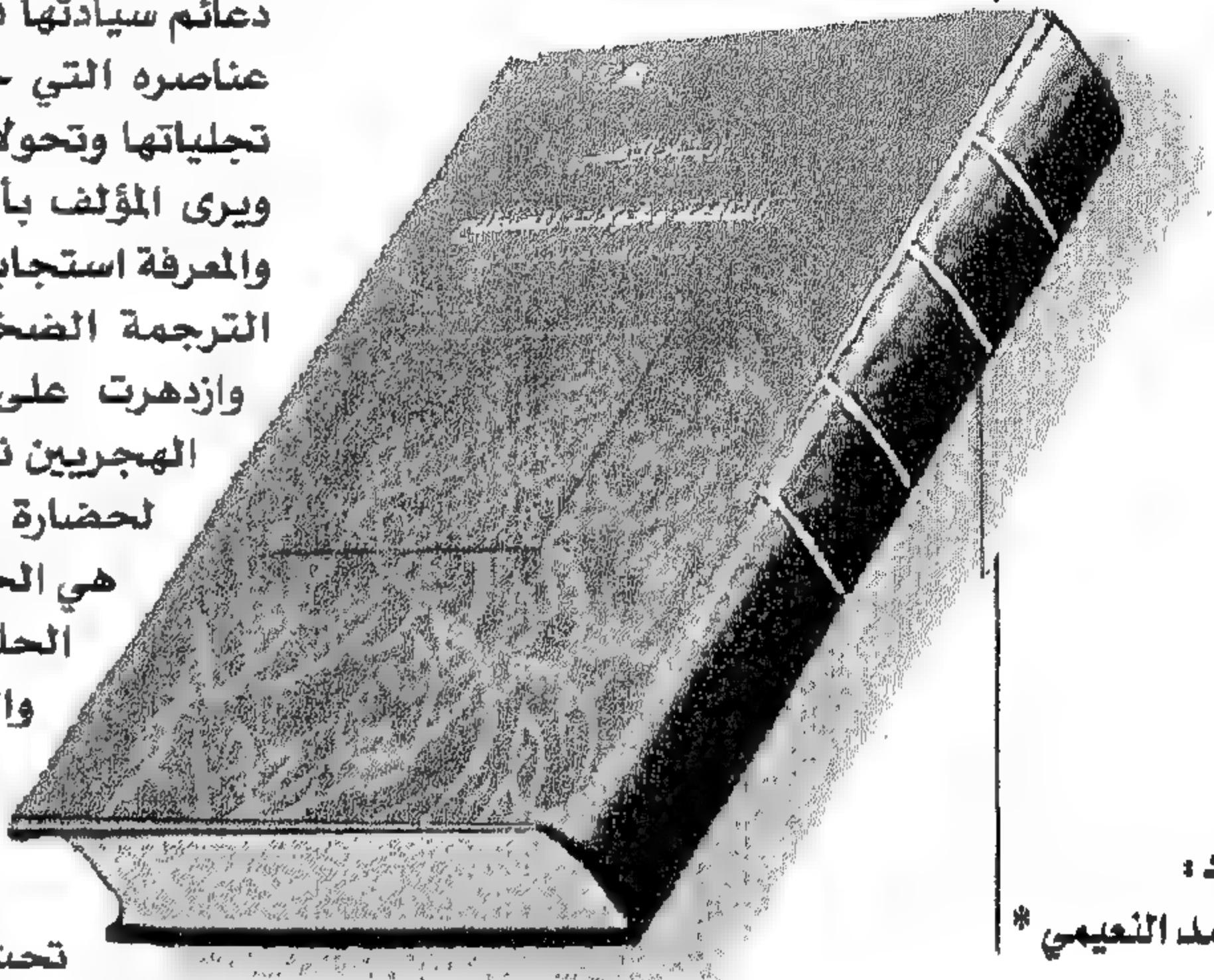
يذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن هذا الكتاب يحاول أن يقرأ مصطلحات نقدية عربية تولد معظمها وتشكل في سياق عمليات المثقفة الواسعة والعميقة بين الإرث اليوناني بخاصة، والثقافة العربية في عصر ازدهارها في القرنين الثالث والرابع الهجريين، إذ جرت خلالهما واحدة من أكبر عمليات المثقفة في التاريخ القافي الإنساني. وقد تمت هذه العمليات عبر الاتصال المباشرين الثقافة العربية الإسلامية التي كانت توطن دعائم سيادتها في العالم القديم، والإرث الثقافي اليوناني بكل عناصره التي حضرت إما بصيغها وصورها الأصلية، أو عبر تجلياتها وتحولاتها في صورتها الهلنستية.

ويرى المؤلف بأن العرب قد وجهوا اهتماماً فائقاً إلى العلم والمعرفة استجابة لدوافع أيديولوجية وبراغماتية، وكانت حركة الترجمة الضخمة المنظمة التي بدأت منذ العصر الأموي، وازدهرت على نحو مدهش في القرنين الثالث والرابع الهجريين تجسيدا عمليا لهذا الاهتمام الذي كان يؤسس لحضارة كونية إنسانية لها طابعها ملامحها الخاصة، هي الحضارة العربية الإسلامية التي تمثل إحدى أهم الحلقات المؤثرة في مسيرة الحضارة الانسانية، والتي شكلت مصدر تأثير كبيراً في الثقافات التالية:

ومما يذهب إليه صاحب «المثقفة وتحولات المصطلح» أنه ليس ثمة ثقافة أو لغة لم تقع تحت تأثيرات لغة أو ثقافة أخرى، وهذه حال لا ترتبط بسيطرة ثقافة أو لغة على أخرى، ولكنها حالة طبيعية تتأسس على أن لا ثقافة تتكون من ذاتها بذاتها، وعلى أن لا لغة تملك استقلالية عن بقية اللغات، ولذا فإن عمليات التأثير الثقافي واللغوي المتبادلة بين الثقافات واللغات مثلت وتمثل ظاهرة إنسانية كبرى تجلت وتتجلى في حلقات الثقافات الانسانية المتعاقبة أو المتزامنة، تلك التي التقت وتجاوزت وتفاعلت، وتلك التي تصادمت وتصارعت، ولكنها أيضاً تفاعلت، ولقد شكلت هذه العمليات قصة الوجود الانساني على الأرض بكل امتداداتها، وتداخلاتها، وتعقيداتها وتناقضاتها، ويكل عناصر الاختلاف والائتلاف، والانسجام والتباين فيها، لقد شكلت ما يمكن تسميته بدائرة المثقفة.. والمثقفة بمعنى عمليات التبادل الفكري الثقافي بين الأمم، وليس بالمعنى الامبريالي الذي يحددها بين ثقافة متفوقة وأخرى متخلفة.

ويصل المؤلف إلى أن أهم ما نحتاجه في علاقاتنا الثقافية بالآخرين هو معرفة حقيقية شاملة بما نملك ابتداءً، ومعرفة غير مجتزأة بالحقل المعرفي الذي نتعامل معه في ثقافية الآخر، ودون ذلك سنبقى نعاين وجه المعرفة الغريب نستملحه مرة، ونستقبحه أخرى من غير إدراك حقيقي لمكوناته العميقة المتعددة الطبقات.

جملة القول: إن كتاب «المثقفة وتحولات المصطلح» لمؤلفه الأستاذ الدكتور «زياد الزعبي» يضيف إلى الثقافة العربية ما هو جديد، ويناقش بعمق قضايا جوهرية في الثقافة الانسانية، كما أنه كتاب غني بمصادره ومراجعته، دقيق في توثيقه واستشهاداته.



إعداد:

د. أحمد النعيمي *

«المثقفة وتحولات المصطلح»

لـ «الدكتور زياد الزعبي»

ضمن سلسلة كتاب الشهر التي تصدر عن وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية، صدر كتاب جديد بعنوان: «المثقفة وتحولات المصطلح: دراسات في المصطلح النقدي عند العرب».

يقع الكتاب في مئتي صفحة، ويضم مقدمة، وستة فصول، هي: من الصغر إلى الشيفرة، ثم الفلاسفة المسلمون وفن الشعر الأرسطي في دراسات المستشرقين الألمان، ثم الميتافورا الأرسطية في النقد العربي، ثم مصطلح الإحالة عند حازم القرطاجني، ثم التعجيب عند ابن سينا، وأخيراً

والأسلوبية والبلاغة، والأسلوبية والنقد الأدبي، ومناهج الدراسات الأسلوبية.

وحمل الفصل الثاني عنوانين هما: دراسات عربية معاصرة، وقراءة التراث البلاغي العربي، أما الفصل الثالث فحمل ثلاثة عناوين هي: الأصالة والمعاصرة عند النقاد والأسلوبيين العرب، ثم الأسلوب عند الأسلوبيين، ثم الدعوة لتوظيف التراث البلاغي العربي عند الأسلوبيين. وفي الفصل الرابع بحث المؤلف في الأسلوبية ومحاولات التجديد، والدراسات التطبيقية العربية الأسلوبية. وفي حديثه عن نشأة الأسلوبية يرى المؤلف بأن الأسلوبية جاءت نتيجة إحساس بضرورة تطوير الدراسات النقدية والبلاغية واللغوية التي سبقت النشأة الحقيقية للأسلوبية، وتأتي مباحث اللغويات بوصفها الركيزة الأساسية لمباحث الأسلوبية الحديثة التي ولدت على يد (فريد يناندي سوير).

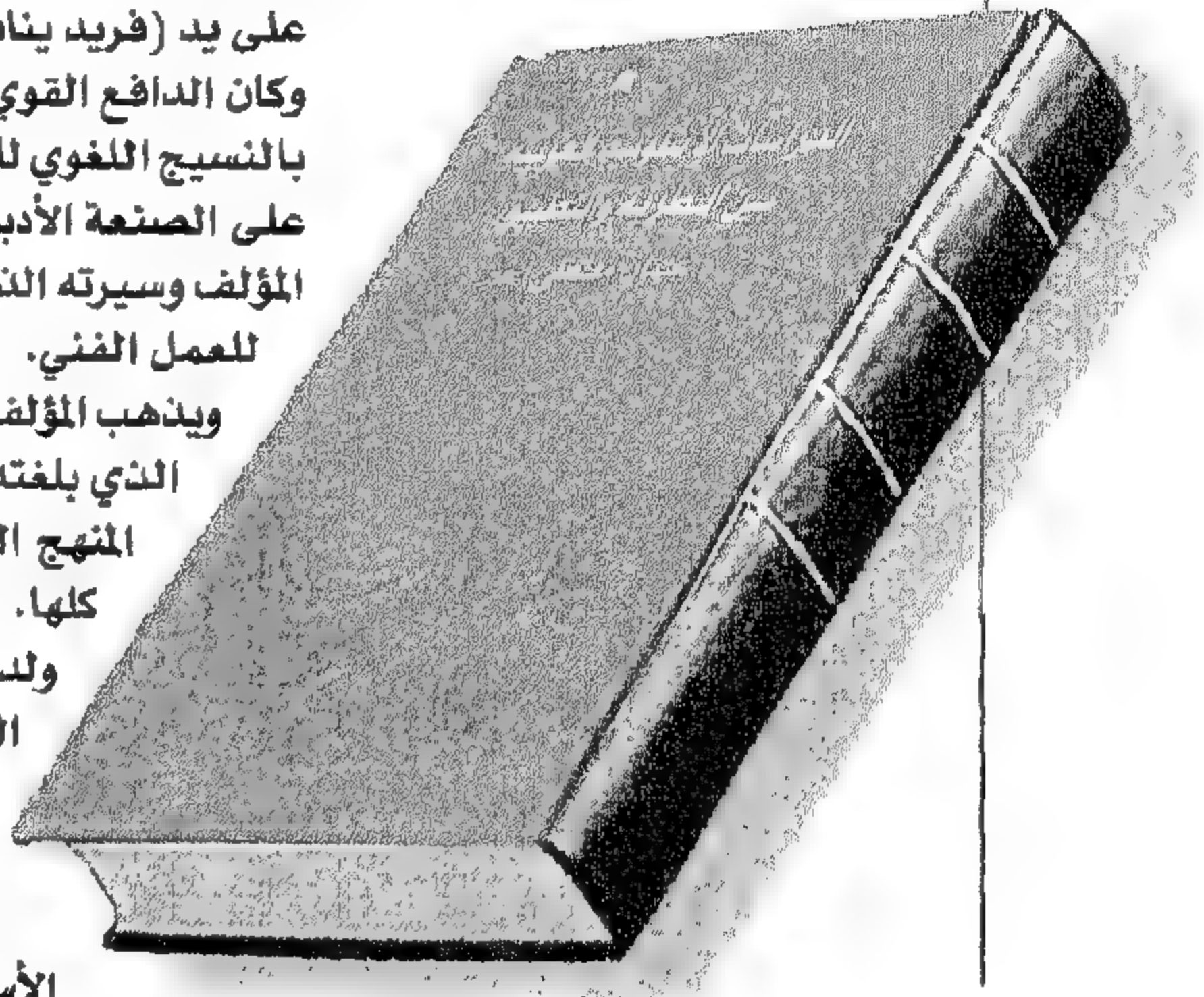
وكان الدافع القوي لظهور الأسلوبية - برأي المؤلف - هو الاهتمام بالنسيج اللغوي للعمل الفني، والتعامل مع النص نفسه، والتركيز على الصنعة الأدبية نفسها، والابتعاد عما هو خارج النص كحياة المؤلف وسيرته الذاتية، والاهتمام بالعناصر الجوهرية والداخلية للعمل الفني.

ويذهب المؤلف إلى أن ذلك كله قد حدث بسبب التطور الهائل الذي بلغته الدراسات اللغوية في القرن الماضي عندما كان المنهج التاريخي يبسط ظله على الدراسات الإنسانية كلها.

ولدى تناوله للأسلوبية واللغة يذهب المؤلف إلى أن اللغة أداة اتصال أو توصيل للآخرين تعبر عما يدور في عقل الإنسان، وتمثله في عملية توحد ضرورية بين العلامة اللغوية وما تشير إليه، أو بين الدال والمدلول، والنص هو أحد الأركان الأساسية للأسلوبية، ومن ثم فإن صلة الأسلوبية باللغة صلة وثيقة، فالتظيرية الأسلوبية تنطلق أساساً في تحليلها للعمل الفني من بنية اللغة وتستمد معاييرها من النظرية العملية لعلم اللغة الحديث، وبذلك فإن علم اللغة هو الذي يدرس ما يُقال بينما الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد.

وفيما يتعلق بالأسلوبية والبلاغة فقد ذهب المؤلف إلى أن البلاغة العربية القديمة في عصرها الذهبي ابتداءً من القرن الثالث الهجري إلى بدايات القرن الثامن قد اهتمت بالخطب الفني دون الخطاب العادي، واهتم البلاغيون القدماء بالوسائل التعبيرية وتفاوضوا عن الجوانب النفسية والاجتماعية، وقد كانت البلاغة قديمة بعلومها المختلفة هي العلم الذي استخدم اللغة وأوزانها وأدواتها لخدمة النص الأدبي - شعره ونثره - للكشف عن مقاصده، ومكامن التأثير والإثارة فيه. بيد أن البلاغة تجمدت عند حدود التعبير، ووضع مسمياته، وتصنيفها، ولم تحاول بحث العمل الأدبي بكامله، ومواطن الجمال فيه. وقد أتاح هذا التصور للأسلوبية الحديثة أن تكون وريثة شرعية للبلاغة القديمة التي سجلت عليها بعض المآخذ كالنظرة التجزئية للنص، وانحيازها إلى الشكل دون المضمون، والاكتفاء بصياغة الخطاب الجميل واختيارها دراسة التماذج الراقية من الشعر والنثر، وعملها في حدود خصائص التعبير اللغوي للنص.

ويتحدث الكتاب عن أبرز المناهج الأسلوبية، ومنها: الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية الفردية، والأسلوبية الوظيفية، والأسلوبية البنوية، والأسلوبية الاحصائية.. وغيرها.



«الدراسات الأسلوبية العربية»

لـ «الدكتور عثمان الجبر»

ضمن منشورات وزارة الثقافة في الأردن لعام ٢٠٠٧ صدر كتاب جديد بعنوان: «الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق» للدكتور عثمان مصطفى الجبر، ويأتي إصدار هذا الكتاب ضمن سلسلة كتاب الشهر التي تصدر عن الوزارة.

يقع الكتاب في (١٨٦) صفحة، ويضم مقدمة وأربعة فصول حيث جاء الفصل الأول بعنوان «الأسلوبية والأسلوب»، ووقف فيه المؤلف على نشأة الأسلوبية وميدانها ومفهومها وأنواعها، كما تناول قضايا مثل الأسلوبية واللغة،

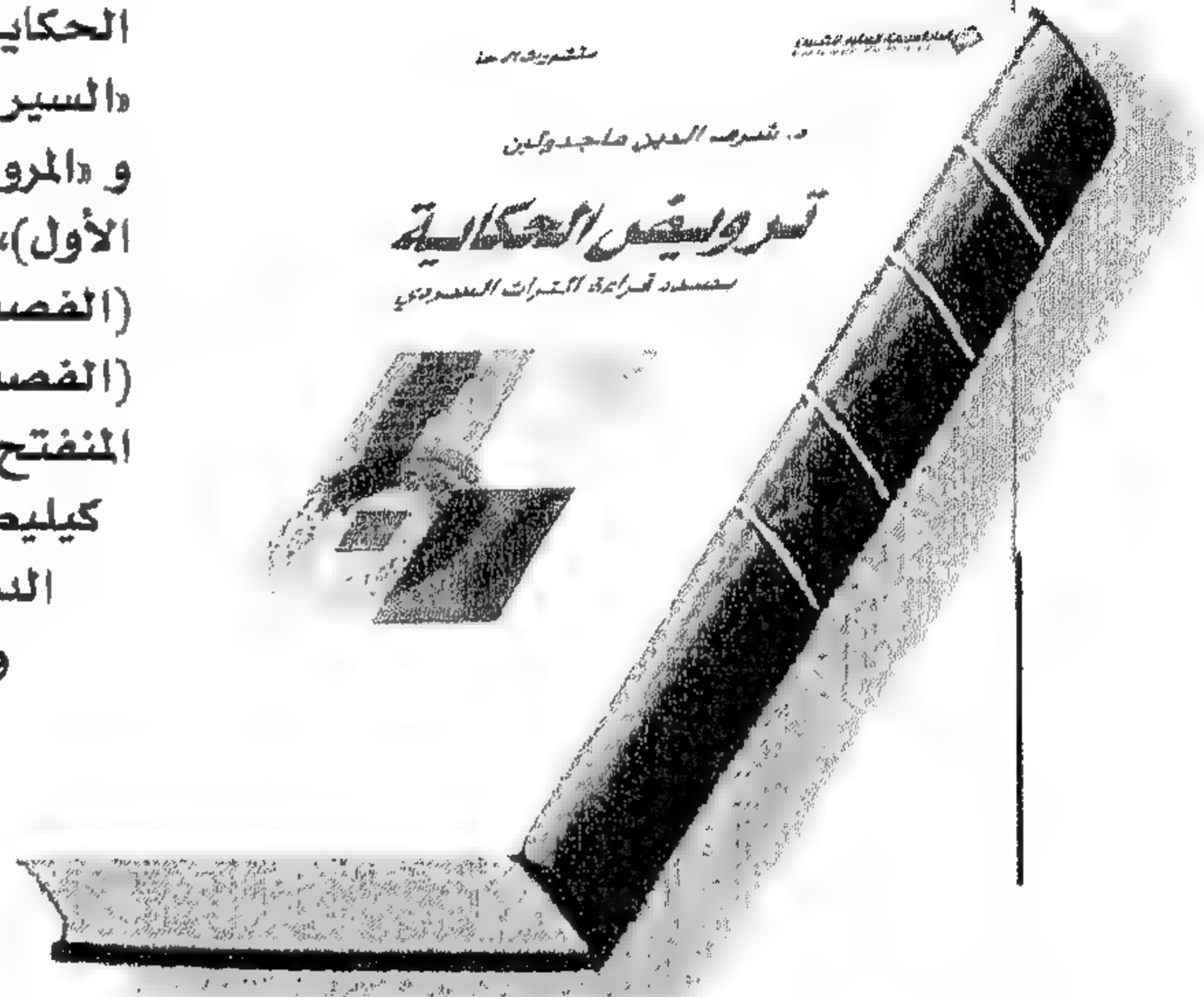
القرائي والتصنيفي في الأعمال المقدمة، عبر تمثيل آلياتها التفسيرية ووعي مرتكزاتها التأويلية، ثم النفاذ بعد ذلك إلى مقاصدها النظرية والثقافية.

ويكتسي كتاب «ترويض الحكاية» من هذا المنطلق، بعداً وصفيًا وتقييميًا في آن، حين يسعى الباحث خلاله إلى عرض المحصلات كما يستهدف مناقشة ما تقدمه من اجتهاد مفهومي، يصل المادة السردية المحللة بامتدادها الثقافي المتواتر، ويشج الوعي النظري الرافد لها بأسئلة النقد المعاصر، ومقولاته بصدد مفاهيم: «النص» و«الصورة» و«النسق الذهني» و«وظائف السرد» و«مكونات الخطاب»..

وتتوزع النماذج النقدية المطروقة في كتاب «ترويض الحكاية» بين مآتن نصي شديد التباين والغنى، ينتظم: «السير الشعبية» و«الرحلات» و«الأخبار» و«التراجم» و«المرويات الشفاهية مع «السيرة الشعبية» (الفصل الأول)، و«حسن بحراوي» مع «المرويات الشفاهية» (الفصل الخامس)، و«محمد مشبال» مع «النوادر» (الفصل السادس)، أو على جهة التناول الموضوعي المنفتح على الأنواع المتعددة كما هي حال عبدالفتاح كيليطو مع مكون «اللغة» (الفصل الثاني)، و«نور الدين أفاية» مع مقولة «الآخر» (الفصل الرابع)، و«فريد الزاهي» مع موضوع «الجسد» (الفصل الثالث).

والظاهر أن الوازع الذي دفع الباحث شرف الدين ماجدولين للجمع بين كل هذه النهج القرائية في كتاب أنها تحكي كلها قصة «ترويض» تتجاوز الصفة إلى الاستيعاب التجريدي للموروث السرد، بحيث تنتهي القراءات على اختلافها إلى مجال نصي يبدو مماثلاً للنص القديم المقروء بيد أنه يجاوز، ويعيد خلقه وتمثيله، رسم هويته من جديد، بصيغ لغوية وجمالية لا تخلو من بصمات متخيل تفاعلي لوسيط ينتمي إلى عالم «الهناء» و«الآن».

وجدير بالذكر أن الكتاب الحالي هو الثالث ضمن مؤلفات د. شرف الدين ماجدولين، بعد كتابيه «بيان شهرزاد» (المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠١)، و«الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما» (دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦).



«ترويض الحكاية : سرد

قراءة التراث السرد»

لـ «شرف الدين ماجدولين»

ضمن الإصدارات المشتركة بين الدار العربية للعلوم ببيروت ومنشورات الاختلاف بالجزائر، صدر مؤخراً كتاب نقدي جديد للباحث المغربي الدكتور شرف الدين ماجدولين، بعنوان: «ترويض الحكاية: بصدد قراءة التراث السرد» (١٧٠) صفحة، من الحجم المتوسط. والكتاب دراسة لمجموعة من المقترحات التحليلية المغربية للتراث السرد، ويشتمل على ستة فصول، خصص كل فصل لدراسة نموذج نقدي مفرد، وتستهدف الفصول مجتمعة بيان حدود الفعل

يشير المؤلف في حديثه عن الأدب والنقد والنسوي إلى ثلاث روايات هي: امرأة الفصول الخمسة للكاتبة ليلى الأطرش، ورواية وصف البلبلسلوى بكر، ومذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة. ويرى بأن ما يسوغ اختيار هذه الروايات الثلاث دون غيرها، أنها تمثل ثلاثة مستويات من الكتابة النسائية، فالأولى تتناول تجربة المرأة في الإطار العام، الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي. والثانية تتناول تجربة المرأة في إطارها الخاص، ممثلاً ببحثها عن خلاصها الفردي من حيث هي أنثى، والثالثة تتناول فيها المؤلفة ذاتها، أي أنها تتجه من الخارج نحو الداخل. وقد يلتقي نموذج سحر خليفة بنموذج سلوى بكر في وصف البلبلسل، إلا أنه يختلف من حيث أن سلوى بكر في وصف البلبلسل لا تكتب عن نفسها بل عن (هاجر صفوت)، أم سحر خليفة في «مذكرات امرأة غير واقعية» تكتب ذاتها في الوقت الذي تكتب فيه عن (عفاف) بطلة الرواية - السيرة.

ويرى المؤلف بأن رواية امرأة الفصول الخمسة للأطرش تمثل وثيقة احتجاج من المرأة ضد انتهازية الذكور الذين يستخدمونها وسيلة للوصول والترفع على عرش الثروة، والسلطة، والجاه. وعن حديثه عن رواية أخرى لليلى الأطرش وعنوانها «مرافىء الوهم» يرى المؤلف بأن الخطاب النسوي في هذه الرواية يكمن في نظرة الكاتبة إلى مجموعة من الرجال على أنهم يشتركون في صفات أهمها: الإقدام على الخيانة الزوجية أو خيانة المرأة التي يحب، وانعدام الذوق والأخلاق والتخلي عن المبادئ.. وبذلك فإن الرجل في هذه الرواية خائن، أو انتهازي وصولي، أو رجعي متخلف، أو غابت مستهتر بالقيم والتقاليد والأخلاق.

ويخلص المؤلف من خلال قراءته رواية (غاييب) لبنتول الخضيرى إلى أن حوادث هذه الرواية قد حكيت حكماً دقيقاً جيداً، وأنها عرضت مجرياتها في شيء من التقطيع الذي يستعصي على القارئ قبوله واستيعابه وتركيبه بطريقتين، الأولى: ملء الفراغ وتعبئة الفجوات المتناثرة في أفق الحكاية، والثانية إعادة الترتيب، والتنسيق مع اللجوء إلى تقنية التخزين والاسترجاع. وهي إلى ذلك رواية حافلة بشخصيات يوحدتها الفضاء المكاني، والزمني، في إطار يجعل منها عائلة واحدة، قليلاً ما يشذ عنها بعض الأفراد، وهي بما تسبره من أغوار الناس العاديين، تشد القارئ شداً يجعل منها رواية جديرة بالقراءة.

وفي خاتمة الكتاب يصل المؤلف إلى أن الرواية النسوية العربية تتكرر فيها أفكار معينة تتعلق برؤية الكاتبة الأنثى لذاتها ولعلاقتها بالآخر، فهي تشعر بالتمييز الذي يخلو من العدل بين الذكر والأنثى، وأن هذا التمييز يؤثر على طفولة الأنثى فتتشأ - بسبب ذلك - طبيعة، رقيقة، خجولة، أو متمردة، يفضي بها هذا التمرد إلى التحدي، أو إلى كراهية أي شيء، أو الرغبة في أي انحراف، معتقدة أن مساواتها بالآخر لا ينبغي أن تقف دونها خطوط حمراء أو بيضاء. وفي تصورها للرجل غالباً ما تراه متحجر القلب، ليس فيه موضع لرحمة أو عطف أو حنان، وهو الشرير الذي تكمن الخيانة تحت جلده، أو اللعوب المتقلب الذي يبحث عن المتعة، فإذا فرغ منها لفظ الفتاة لفظه النواة من التمر.



«في الرواية النسوية»

لـ «الدكتور ابراهيم خليل»

عن دار ورد للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر كتاب جديد بعنوان «في الرواية النسوية العربية» للدكتور ابراهيم خليل.

يقع الكتاب في (١٥٦) صفحة، ويضم مقدمة وثمانية فصول وخاتمة، أما عن فصول الكتاب فقد وقفت على بعض الأعمال الروائية للروائيات: ليلى الأطرش، وسحر خليفة وسلوى بكر، وبنتول الخضيرى، وغادة السمان، ورجاء نعمة، وهديّة حسين، وباهية الطرابلسي، وبثينة خضر مكي.

وإذا كان الدكتور ابراهيم خليل غنياً عن التعريف بسبب بحوثه ودراساته التي لم تنقطع منذ أكثر من خمسة و ثلاثين عاماً، فإن كتابه هذا يأتي إضافة جديدة وهامة للمكتبة العربية.

الاحتل

خبر الكشف عن قاتل الشاعر الإسباني فيدريكو غارسيا لوركا، مساحة غير مرئية في إعلامنا العربي، وكان السياق الذي انتسب إليه، يقف فقط عند كشف المجرم، ومن ثم التداعي باتجاه نسيانه، وتركه لأقصوصة صحفية، تمدنا بمعلومة اشتغل عليها باحث إيرلندي يدعى إيان جيبسون لسنوات طويلة، ولا ندري كم من السنوات أرقق نفسه ليصل بعد سبعين عاما من مقتل لوركا إلى قاتله، فهل جاء هذا الجهد العنيد، لينال فتور صحفنا التي باتت تعمل بكد من أجل تغييرنا عن العالم، ودون أن يحمل في طياته استقرار عميقا، لمعنى قتل شاعر عظيم كان متعاطفا معنا، وترد بعض البحوث التاريخية أصوله للموريسكيين، الذين اضطهروا أيام استتراء جرائم الكنيسة، التي ما زالت محاكم التفتيش اختراعها المرعب، وصمة عار في جبين البشرية، غير أن ثمة اعتبارا أعلى من كل ذلك، يجعل من الكشف عن قاتل لوركا، حالة استثنائية، فلوركا الذي لم يتوقف طيلة نبضه، عن النضال ضد القمع والدكتاتورية والفاشية، تشرب بالدفاع عن الفقراء والمضطهدين، فكان حين نال شهرته كشاعر وفنان، أن حافظ على انحيازه للمضطهدين أينما كانوا.

صحيح أن مبدعين عربا كثيرا أزهقت أرواحهم لمناذاتهم بالحرية والديموقراطية، وأنهم يستحقون اعتناءنا، وفضح قتلهم دون خوف، لكننا لن نضطر كجيبسون للبحث عنهم، فنحن رأينا الدم يسيل من أيديهم الملوثة، غير أننا بانتظار زمن تعلن فيه أسماء المجرمين، وتدعى الحرية إلى معاقبتهم، وقبل قدومه، نتمنى ألا تنسى جرائمهم.

قتل لوركا الشاعر الذي لا يُعرف قبره إلى اليوم، لضغينة في قلب سياسي فاشل، كره رؤية مبدع، احتل مكانة رفيعة في عالمنا، وحظي بشهرة لم يحققها إلا لصدق وتبل ما أبدع، فالمبدع الحر، يحضر اسمه في الوجدان الجمعي، ويصوغ حركة المجتمعات باتجاه الحرية، ويرقي روحها، ويُصعد بها إلى ذرى المجد، ولا سواه يمكنه المكوث في ذاكرة البشر.

كان القاتل على دراية بهذا كله، مدرك لما يمتلكه الشاعر، وذات مقال اعتقدت أن وشاية شاعر تافه هي التي أودت بلوركا، محتميا بما قد تحيله الفكرة من معنى، فكرة أن المبدع الحقيقي، يحاط بوشاة من نوعه ذاته، يكمنون له، ويتحينون فرصة للاتقاض عليه، وحتى قتله، بسبب الغيرة والحقد من تفوقه، لكن حقيقة جاءت على غير ما اعتقدت وقالت ان وشاية سياسي فاشل هي السبب في مقتل لوركا، والشاعر والسياسي الفاشلين لا يختلف تصنيفهما هنا.

يذكرنا قاتل شاعرنا، بكثير ممن يعيشون بيننا، من ناقلي "البواريد" من كتف إلى آخر، دون أن تهتز شعرة ضمير فيهم، فمن مناصر للديموقراطية إلى مناصر للفاشية والقمع، ومن سياسي يسعى إلى تحقيق مكسب آني، إلى مجرم يريد أن يقوض كل إشراقة حرية في حياة البشر، تنعتق فيها روح شاعر، تتغنى الشعوب بقصائده المكتوبة بدم الحرية ورشاقة الجمال والحياة.

ولأننا ننسى أننا نتطلع للحرية. ربما. ونخاف نبش قبور شهدائنا، خفنا أن يعلق خبر الكشف عن قاتل لوركا في الأذهان، فمحننا مساحة تغطي براحة طفل، عارفين بأننا سنحتاج لأكثر من سبعين سنة، كي نعلن أسماء قتلنا وقتله مبدعيننا.

غنى لوركا لكل شيء حلوا، وجمل حياة البسطاء والفقراء والمضطهدين، وما زالت قصائده تصدح في شوارع المدن والقرى والبلدات الإسبانية والدول التي احتلها الإسبان، لأنه كان منشغلا بالناس وبالحرية كاملة، ولم يتبع انتماءه لكل هذا من كونه حامل بارودة جهة هنا أو هناك، كان مع الإنسان في طلاقته، ومع حرته المسكونة بالحب والشعر والنقاء.

شكرا لجيبسون، الذي لم يفتر طيلة سنوات على ما جاء في الخبر، وهو يبحث عن قاتل لوركا، ففي مغزى جلدته في البحث، ما يحمل دعوة لاستقصاء قتلة الشعراء والمبدعين، في أي وقت، ودون كلل وخوف، لأن الزمن يتغير، لكن الحرية والحياة حق لنا، وهي لن تتغير.



